U d'/ of Ottawa
39003002349339

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Ottawa

http://www.archive.org/details/lethtrefran00lanz

LE THÉATRE-FRANÇAIS

DU MÊME AUTEUR, A LA MÊME LIBRAIRIE

Jean-Joseph Mounier *(Un Royaliste libéral en 1789)*, sa vie politique et ses écrits. Un volume in-8°..... 8 fr.
(Couronné par l'Académie française, prix Thérouanne.)

La Domination française en Belgique. *Directoire, Consulat, Empire (1795-1814)*. Deux volumes in-8°..... 16 fr.
(Couronné par l'Académie française, prix Thérouanne.)

Mémorial de J. de Norvins *(Souvenirs d'un historien de Napoléon)*, publié avec un avertissement et des notes. Tome Ier (1769-1793). Un volume in-8° avec un portrait en héliogravure..... 7 fr. 50

Tome II (1793-1802). Un volume in-8° avec un portrait en héliogravure..... 7 fr. 50

Tome III (1802-1810). Un volume in-8° avec un portrait en héliogravure..... 7 fr. 50

Paris sous Napoléon. — Consulat provisoire et Consulat à temps. 2e édition. Un volume in-8° écu..... 5 fr.

Paris sous Napoléon. — Administration. Grands travaux. 2e édition. Un volume in-8° écu..... 5 fr.
(Couronné par l'Académie des sciences morales et politiques, prix Berger.)

Paris sous Napoléon. — La Cour et la ville. La Vie et la mort. 2e édition. Un vol. in-8° écu..... 5 fr.
(Ouvrage couronné par l'Académie française, grand prix Gobert.)

Paris sous Napoléon. — La Religion. 2e édition. Un volume in-8° écu..... 5 fr.

Paris sous Napoléon. — Assistance et bienfaisance. Approvisionnement. 2e édition. Un volume in-8° écu..... 5 fr.

Paris sous Napoléon. — Le Monde des affaires et du travail. 2e édition. Un volume in-8° écu..... 5 fr.

PARIS. TYP. PLON-NOURRIT ET Cie, 8, RUE GARANCIÈRE. — 15088.

PARIS SOUS NAPOLÉON

— ★★★★★★★ —

LE THÉATRE-FRANÇAIS

PAR

L. DE LANZAC DE LABORIE

PARIS
LIBRAIRIE PLON
PLON-NOURRIT ET Cie, IMPRIMEURS-ÉDITEURS
8, RUE GARANCIÈRE — 6e

1911

Tous droits réservés

Universitas

PN
2636
.P4C55
1911

Droits de reproduction et de traduction
réservés pour tous pays.

AVERTISSEMENT

Mon intention primitive était de consacrer ce volume à l'ensemble des spectacles parisiens pendant l'ère napoléonienne. L'abondance des renseignements, l'attrait de documents en partie nouveaux, peut-être aussi la séduction plus ou moins inconsciente que les choses de théâtre exercent chez nous sur tous les esprits, m'ont conduit à élargir mon plan et à ne traiter ici que du Théâtre-Français, de beaucoup le plus important et à peu près le seul littéraire, en y joignant le théâtre de Picard ou Théâtre de l'Impératrice, qui peut en être considéré comme l'annexe. A l'étude du Théâtre-Français, j'ai rattaché les généralités communes à tous les spectacles, et aussi quelques données sur la littérature dramatique du temps, données que j'ai présentées le plus brièvement possible, mais sans lesquelles il m'a paru que mon récit serait incomplet et presque inintelligible.

Tout en m'attachant à faire œuvre sérieuse, même en matière forcément quelque peu frivole, je n'ai systématiquement écarté, parmi les anecdotes

qui se présentaient en foule, que celles qui de toute évidence étaient controuvées (ce sont souvent les plus populaires) : j'ai fait un choix entre les autres, reproduisant les plus vraisemblables ou les plus piquantes, indiquant toujours la source de chaque racontar, source d'après laquelle le lecteur doué d'esprit critique peut en mesurer le degré de crédibilité.

Moins riches ici que sur les questions purement politiques ou administratives, les Archives nationales m'ont pourtant fourni des renseignements intéressants : je citerai entre autres les séries des bulletins et rapports de police, quelques cartons ou registres de la secrétairerie d'État, et surtout les dossiers des arrêtés consulaires ou décrets impériaux, mine immense et à peine explorée, dans les dédales de laquelle M. Marichal a bien voulu continuer à me guider. Mais c'est principalement aux archives de la Comédie-Française que j'ai pu recueillir de précieux documents inédits : l'inépuisable obligeance de M. Couët, bibliothécaire-archiviste, a mis à ma disposition, dans les conditions matérielles les plus commodes, non seulement les dossiers personnels des principaux acteurs, mais les registres de distribution, véritables *fastes* de la maison, où le moindre incident était alors soigneusement, souvent naïvement relaté (1). M. Couët m'a fait profiter

(1) Le recueil, d'ailleurs fort intéressant, publié par Laugier

encore de ses connaissances bibliographiques si sûres, si étendues, et il a eu la gracieuseté de me communiquer les ouvrages qui avaient échappé à mes recherches antérieures.

En effet, par une lacune singulière autant que regrettable, il n'existe point, dans un pays où l'on a tant écrit pour et sur le théâtre, une histoire détaillée et critique de la Comédie-Française; pour étudier une période de cette institution, il faut donc interroger les souvenirs des contemporains, journalistes, écrivains dramatiques, comédiens, critiques littéraires.

J'ai beaucoup utilisé les feuilletons de Geoffroy dans le *Journal des Débats*, devenu en 1805 le *Journal de l'Empire :* partial, étroit, systématique, à la fois incivil et ampoulé, Geoffroy a pourtant vu juste dans bien des cas; de plus, il était seul alors à écrire une véritable *chronique* dramatique, vivante et suivie. Son biographe, M. Marc des Granges, a très justement dit qu' « aucun historien du théâtre sous l'Empire ne pourra négliger les feuilletons du *Journal des Débats* (1) ». La gratitude autant que l'équité me commandent d'ajouter qu'une autre source impossible à négliger, c'est la thèse même de M. des Granges sur Geoffroy.

sous le second Empire, de *Documents historiques sur la Comédie-Française,* n'a fait aux registres que des emprunts assez restreints.

(1) *Geoffroy et la critique dramatique sous le Consulat et l'Empire,* p. 190.

Pour la période consulaire, j'ai également consulté avec fruit le recueil, aujourd'hui complet en quatre gros volumes, que M. Aulard a intitulé *Paris sous le Consulat*. Les rapports quotidiens du préfet de police, du ministre de la police générale ou du grand juge (rapports dont j'ai naguère dépouillé les originaux) y sont presque tous reproduits intégralement, avec de copieux extraits d'articles de journaux. Dans les rapports comme dans les articles, comme dans la vie des Parisiens de ce temps-là et presque de tous les temps, les questions de théâtre tiennent une place importante.

PARIS SOUS NAPOLÉON

LE THÉÂTRE-FRANÇAIS

CHAPITRE PREMIER

INSTALLATION MATÉRIELLE ET RÉGIME ADMINISTRATIF

I. La *réunion*. — II. La salle. — III. Direction : le commissaire, les préfets du palais, le surintendant des spectacles. — IV. Sociétaires et chefs d'emploi; le décret de Moscou. — V. Heure du spectacle; éclairage; costumes. — VI. Relâches. — VII. Recettes; subventions gouvernementales.

I

Dans cet État en miniature qu'était la Comédie-Française, l'apaisement des discordes intestines et la fusion des partis avaient devancé de six mois le Dix-huit Brumaire. C'était en effet le 30 mai 1799 (11 prairial an VII) que les *comédiens français sociétaires* avaient scellé leur définitif retour à l'unité d'autrefois, leur *réunion*, selon le mot alors consacré, par une représentation solennelle, au *Théâtre-Français de la République,* du *Cid* et de l'*École des maris*.

La Révolution n'avait pas seulement anéanti leur ancien statut, si intimement lié à l'existence et à l'organisation de la cour royale : en même temps que la disparition de toute autorité supérieure laissait le champ libre aux rivalités exaspérées, les dissidences politiques se manifestaient très vives. Les uns (et la majorité des femmes était de ce côté), par fidélité monarchique, par reconnaissance, un peu aussi par coquetterie d'élégance, ne déguisaient point leur attachement au régime écroulé; leur attitude, nettement, courageusement antijacobine, leur valait d'être incarcérés sous la Terreur, et peut-être n'échappaient-ils à une comparution devant le tribunal révolutionnaire que grâce aux subterfuges du légendaire Labussière (1). Les autres, sans se contenter de prendre parti pour la Révolution qui les libérait de vieilles et humiliantes sujétions, s'instituaient les courtisans de la démagogie terroriste : ils multipliaient en scène et hors du théâtre les manifestations forcenées, à tel point qu'après Thermidor le parterre indigné imposait même aux plus illustres d'entre eux, par exemple à un Talma, une publique amende honorable. Quelques sages enfin ou quelques timides, se dérobant par la fuite aux orages de Paris, avaient contracté en province des engagements peu brillants, mal rémunérés, qui du moins les empêchaient de mourir de faim.

Un politicien tour à tour ministre et membre du Directoire, François de Neufchâteau, qui se piquait de

(1) Cette histoire est fort obscure : ce qui est certain, c'est que Labussière se vanta plus tard d'avoir *mâché*, entre autres dossiers, ceux des comédiens, et que ceux-ci se crurent ses obligés, puisqu'ils donnèrent une représentation à son bénéfice le 5 avril 1803, au théâtre de la Porte Saint-Martin (Aulard, *Paris sous le Consulat*, t. III, p. 809, 811, 814-815).

littérature (1), et dont Voltaire avait complaisamment encouragé les débuts, conçut la louable ambition de restaurer la splendeur déchue du Théâtre-Français, en renouant un pacte de société entre ceux que divisaient les intérêts, les rancunes, les passions politiques. Ses premières ouvertures furent fraîchement accueillies; la célèbre comédienne Louise Contat ne plaisantait qu'à demi quand elle déclarait : « J'aimerais mieux être guillotinée de la tête aux pieds que de paraître sur la scène avec ce jacobin de Dugazon (2). » Il fallut deux longues années de négociations, et encore la conclusion fut-elle hâtée par l'incendie de la salle de la Comédie-Française des derniers temps de l'ancien régime, qui avait reçu depuis lors le nom d'*Odéon* et qui abritait une des troupes dissidentes. Ce sinistre, survenu le 18 mars 1799, éclata si à propos que le bruit courut qu'il n'était pas tout à fait fortuit (3) : les entrepreneurs de spectacles n'en devinrent d'ailleurs point plus prudents, et neuf mois plus tard, au Théâtre-Français, la police constatait le manque total de seaux à incendie (4).

II

Le Théâtre-Français reconstitué élut domicile, au printemps de 1799, dans l'immeuble qu'il n'a pas cessé d'occuper depuis lors, c'est-à-dire dans une dépendance du

(1) Sa comédie sentimentale de *Paméla* l'avait fait emprisonner sous la Terreur.

(2) Ernest Legouvé, *Soixante ans de souvenirs,* t. II, p. 258.

(3) Charles Maurice, *Histoire anecdotique du théâtre,* t. I, p. 56.

(4) Rapport du Bureau Central, 4 nivôse an VIII (25 décembre 1799) : AF. IV, 1535.

Palais-Royal, à l'angle des rues Saint-Honoré et de la Loi (de Richelieu). La salle, qui contenait alors 1 600 places (1), avait été construite, de 1787 à 1790, par l'habile architecte Louis, sur l'emplacement de l'ancienne *aile des princes* et pour le compte du futur Philippe-Égalité, qui poursuivait ainsi son plan de transformation du Palais-Royal; mais, dès 1795, une réfection complète en avait sensiblement altéré l'harmonieuse ordonnance (2). En 1813, Fontaine proposait de rétablir à peu près intégralement la disposition conçue par Louis; il affirmait qu'on rendrait ainsi la salle des Français « l'une des plus belles de Paris (3) ».

Cet immeuble était au nombre des portions du Palais-Royal que Philippe-Égalité, criblé de dettes, avait aliénées à ses créanciers avant sa condamnation : il avait donc été soustrait à la confiscation et appartenait à un particulier, dont les comédiens étaient locataires. Un tel état de choses, peu convenable à une institution quasi nationale, était d'ailleurs en contradiction avec les assurances du gouvernement du Directoire, qui, pour décider les acteurs à la réunion, leur avait promis la jouissance gratuite d'une salle et d'un mobilier. C'est ce que représentait, dès l'été de 1800, un ministre ami des lettres lui aussi, Lucien Bonaparte; après qu'on avait eu tant de peine à grouper les comédiens, il les montrait bientôt contraints par « la misère » à se séparer de

(1) On ne compte plus aujourd'hui qu'environ 1 400 places.

(2) Au printemps de 1804, on parlait de nouveau d'une importante restauration, qui équivaudrait presque à une reconstruction (Aulard, *Paris sous le Consulat*, t. IV, p. 781). En fait, plusieurs remaniements successifs devaient intervenir au cours du dix-neuvième siècle, le dernier à la suite de l'incendie de 1900.

(3) Rapport de Fontaine à Napoléon sur les monuments de Paris, 24 décembre 1813 : archives de M. Alfred Foulon (Mme Alfred Foulon est petite-nièce de Fontaine).

nouveau pour « chercher ailleurs les moyens de subsister (1) ». Sur sa proposition, son frère signa un arrêté en vertu duquel la salle de la rue de la Loi, « avec ses dépendances et le mobilier nécessaire à son entretien », devait « être acquise par la République pour être consacrée aux représentations dramatiques (2) ». Le propriétaire refusa-t-il de souscrire aux stipulations de l'article 2 de l'arrêté consulaire, qui déclarait le prix de la vente acquittable « en rescriptions admissibles en paiement de biens nationaux »? Toujours est-il que l'achat par l'État ne fut point réalisé, et qu'en 1813 encore les comédiens demeuraient locataires d'un nommé Julien. Sous la Restauration, ils le devinrent du duc d'Orléans, Louis-Philippe, qui racheta les parties démembrées du domaine paternel : plus tard la salle fut réunie au domaine de l'État avec l'ensemble du Palais-Royal.

Il faut dire qu'entre temps il avait été fortement question de déplacer le Théâtre-Français. En 1806 en particulier, le préfet de police Dubois, membre du Conseil d'État, insista devant cette assemblée sur les dangers que présentait la salle de la rue de la Loi, dont les abords étaient encombrés, et qui en cas de sinistre ne pouvait s'évacuer que par un seul vestibule. Les hommes de l'art critiquaient d'autre part comme trop peu monumentale la façade directement en bordure de la rue, la position enclavée dans d'autres bâtiments. La section de l'intérieur proposa le transfert des comédiens français au théâtre de l'Odéon (3). A la réflexion, pourtant,

(1) Rapport de thermidor an VIII (sans date de jour) : AF. IV, plaq. 103.

(2) Arrêté consulaire du 23 thermidor an VIII : *Ibidem*.

(3) Pelet de la Lozère, *Opinions de Napoléon au Conseil d'État*, p. 286-287.

le *statu quo* prévalut : on pensa que d'incontestables inconvénients étaient compensés par l'heureux plan de la salle, surtout par une situation exceptionnellement avantageuse, dans le quartier le plus animé de Paris, à proximité du palais des Tuileries et au débouché même de ces fameuses galeries du Palais-Royal, qui étaient alors le centre de la vie élégante (1).

Du moins, pour désencombrer les dépendances du théâtre et encore plus pour atténuer les risques d'incendie, on se décida au printemps de 1803, sur les instances de Dubois (2), à assigner aux ateliers et magasins de décors un local distinct du théâtre. L'arrêté consulaire du 25 germinal an XI affecta d'abord à cette destination, pour le Théâtre-Français et l'Opéra tout ensemble, « le dôme de l'Assomption et ses dépendances » ; puis, sur les protestations de Portalis, qui réclamait cette ancienne église de couvent pour servir de centre provisoire à la paroisse de la Madeleine (3), les décors du Théâtre-Français furent installés dans une autre église conventuelle, celle de l'Oratoire, que la Banque de France avait refusé d'occuper. Plus tard encore, en 1811, lorsque le culte réformé prit possession de l'Oratoire, il fallut à nouveau déménager les décors.

(1) Rapport précité de Fontaine, 24 décembre 1813.

(2) « Le préfet de police m'a fait observer qu'il devenait indispensable d'en éloigner ces matières combustibles ou de défendre toutes représentations, pour empêcher ces deux établissements (le Théâtre-Français et l'Opéra) de devenir d'un instant à l'autre la proie des flammes. » (Rapport de Chaptal à Bonaparte, germinal an XI : AF. IV, plaq. 514).

(3) *Paris sous Napoléon,* t. IV, p. 64-65.

III

Quand il s'était agi de négocier la reconstitution de l'ancienne Comédie-Française, François de Neufchâteau avait trouvé un auxiliaire persuasif et zélé en la personne d'un professeur de l'enseignement secondaire, passionné pour l'art dramatique et beau-frère du poète Gabriel Legouvé (1). Sans attendre que la réunion fût chose tout à fait accomplie, un arrêté du Directoire récompensa d'avance le citoyen Mahérault en le nommant « commissaire du gouvernement près le théâtre de la République (2) ». Ses appointements annuels étaient de 6 000 francs, à prélever mensuellement sur les recettes du théâtre (3). Il cumula d'ailleurs cette charge jusqu'en 1809 avec les absorbantes fonctions de professeur de rhétorique (4), et eut la jouissance d'un logement au lycée Napoléon (aujourd'hui Henri IV).

Ses pouvoirs étaient imparfaitement définis; ce *com-*

(1) Sur Mahérault, on peut consulter quelques pages des *Soixante ans de souvenirs* de son neveu Ernest Legouvé (t. II, p. 256-259).

(2) Arrêté du 19 pluviôse an VII : F. Loliée, *la Comédie-Française*, p. 169, note.

(3) Un décret du 26 février 1806, sans modifier le chiffre du traitement du commissaire, décida qu'il serait désormais imputé sur l'allocation mensuelle de la caisse des théâtres (AF. IV, plaq. 1248).

(4) Le mot de *rhétorique* étant alors supprimé, Mahérault fut exactement professeur de littérature ancienne à l'école centrale du Panthéon, puis professeur de belles-lettres au lycée Napoléon (on sait que ces deux établissements scolaires se succédèrent dans les bâtiments de l'ancienne abbaye des génovéfains). En 1809, Mahérault fut remplacé dans sa chaire par l'un des deux frères Guéroult.

missaire n'était point un directeur proprement dit, mais une sorte d'arbitre, un intermédiaire entre le gouvernement et les comédiens. Personnellement, Mahérault se sentait peu porté à imposer son autorité, mieux doué pour la diplomatie que pour le gouvernement; son horreur de la lutte avait d'ailleurs pour excuse une santé visiblement ruinée (1), qui donnait aux autres comme à lui-même une impression de catastrophe imminente (2). Les comédiens, peu disciplinés de tradition, enclins à la jalousie et à l'esprit de coterie, mal guéris encore des récentes divisions de politique et de métier, abusèrent tout naturellement de la faiblesse du commissaire, et plus d'une fois, surtout dans les débuts, le désordre confina à l'anarchie. Si la situation s'améliora, ce fut grâce aux interventions de l'autorité supérieure, et aussi parce qu'à dater de 1806 Mahérault constamment souffrant eut un suppléant (3), Bernard, dont la fermeté et l'esprit de conciliation eurent raison des querelles entre acteurs. Cet éloge est emprunté presque textuellement à un rapport du surintendant Rémusat, qui le 2 février 1813 proposait à l'empereur de confier à Bernard le titre de commissaire, dont il exerçait effectivement l'emploi depuis sept ans (4). Napoléon signa sans

(1) « Il s'avoue trop malade pour être fort. » (Mme de Rémusat à son mari, 26 fructidor an XIII (13 septembre 1805) : *Lettres*, t. I, p. 242).

(2) Dix ans au moins avant la mort de Mahérault, Mme de Rémusat écrivait à son mari : « Ce malheureux est dans un état qui fait pitié; il se traîne à peine, sa parole est extrêmement embarrassée, il respire une odeur de cadavre qui est horrible, et les médecins ne le croient pas en état de gagner la saison des eaux. » (10 nivôse an XIV (31 décembre 1805) : *Ibidem*, t. I, p. 408).

(3) En 1805 déjà, il avait été momentanément suppléé par le futur académicien Campenon, alors commissaire impérial près l'Opéra-Comique (*Ibidem*, t. I, p. 253-254).

(4) AF. IV, plaq. 5839.

objection, le 3 février, le décret qui donnait un successeur à Mahérault, « appelé à d'autres fonctions ». Le pauvre homme apprit la nouvelle par les journaux : il écrivit au souverain une lettre suppliante, pour demander au moins une pension et le titre de commissaire honoraire, qui lui épargnerait aux yeux du public l'affront d'une destitution brutale (1). Sa prière ne paraît pas avoir été exaucée.

L'action du commissaire, trop souvent impuissant à prévenir les rivalités et les tiraillements de la vie courante, était loin de constituer la seule ingérence du pouvoir dans les affaires du Théâtre-Français. « Il fait partie de la gloire nationale, » déclarait l'empereur en plein Conseil d'État (2), et cet honneur n'allait point dans la pensée napoléonienne sans d'étroites sujétions.

La tutelle gouvernementale sembla d'abord devoir s'exercer par l'organe du ministère de l'intérieur. Dès le mois de janvier 1800, les journaux annonçaient que les acteurs allaient être soumis à une certaine discipline, laquelle mettrait fin à « l'anarchie des tréteaux (3) ». En mai, ils faisaient savoir que « sur l'invitation du gouvernement », le Théâtre-Français avait assigné aux représentations tragiques trois jours déterminés par décade (4). Un peu plus tard, les comédiens s'étant avisés de manquer à ce programme en affichant la

(1) F. Loliée, *la Comédie-Française*, p. 171.

(2) Séance du 16 avril 1806 : Pelet de la Lozère, *Opinions de Napoléon*, p. 289. Sous cette forme, le mot est plus authentique que la prétendue réplique à Rémusat, rapportée et sans doute enjolivée par le poète Brifaut : « Vous vous trompez, Rémusat : c'est le Théâtre-Français qui est la gloire de la nation ; le Grand-Opéra n'en est que la vanité. » (Brifaut, *Œuvres*, t. I, p. 274).

(3) *Journal des Débats*, 7 pluviôse an VIII.

(4) Aulard, *Paris sous le Consulat*, t. I, p. 327.

Didon de Lefranc de Pompignan pour un jour où c'était le tour de la comédie, le ministre de l'intérieur mettait son *veto* et communiquait cet incident à la presse (1). Le même personnage, ou plutôt son successeur Chaptal, faisait encore publier une lettre fort sèche, semonçant Mahérault pour avoir méconnu la distinction des genres et la dignité du Théâtre-Français en laissant celui-ci annoncer une allégorie en forme de vaudeville à l'occasion de la paix de Lunéville (2).

Ces missives, signées du ministre, émanaient en réalité du bureau des théâtres, lequel, momentanément détaché de la division d'Arnault, y fut réintégré en octobre 1801; en même temps, Campenon remplaçait comme chef de ce bureau un autre poète, Esménard (3). C'est Campenon sans doute qui rédigea un mémoire « tendant à déterminer les devoirs des comédiens envers le public, et les rapports des comédiens avec eux-mêmes », mémoire dont Bonaparte médiocrement content renvoya l'examen à la section de l'intérieur (4). Sur ces entrefaites, la représentation à l'Opéra-Comique de l'*Antichambre* de Dupaty indisposa vivement le Consul contre Arnault et Campenon, suspects de négligence ou de complaisance pour les factieux (5).

Deux arrêtés du 17 ventôse an X (8 mars 1802) décidèrent qu'un conseiller d'État serait adjoint au ministre de l'intérieur pour diriger l'instruction publique, et que les attributions de ce haut fonctionnaire comprendraient

(1) *Journal des Débats*, 12 vendémiaire an IX.
(2) Aulard, *Paris sous le Consulat*, t. II, p. 217-218.
(3) *Ibidem*, t. II, p. 571.
(4) 3 ventôse an X (22 février 1802) : AF. IV*, 215.
(5) *Paris sous Napoléon*, t. I, p. 221-222.

la surveillance des théâtres (1). Quatre jours plus tard (21 ventôse-12 mars), le poste ainsi créé était confié à Rœderer, qui avait assez d'esprit pour avoir peut-être décliné, comme il l'a conté plus tard, le titre malsonnant de *directeur de l'esprit public* (2), mais qui s'est sûrement vanté dans la suite en prétendant avoir exercé, en matière de spectacles, une puissance plus de dix fois supérieure à celle qui se partageait sous l'ancien régime entre les gentilshommes de la chambre du roi (3). En réalité, alors qu'il était en fonctions, il se plaignait de l'exiguïté de ses pouvoirs, et il réclamait précisément le rétablissement à son profit des attributions des gentilshommes de la chambre : « Il n'y a qu'un moyen », écrivait-il, « de diriger les comédiens, c'est celui qui a été employé autrefois. C'est de les placer sous une autorité qu'ils ne puissent jamais décliner quand elle punit, de qui seule ils puissent attendre des récompenses ; que cette autorité prenne immédiatement et régulièrement les ordres du Premier Consul, et qu'elle parle et agisse toujours en son nom. C'est ainsi que j'ai toujours espéré que je l'exercerais (4). »

Les remontrances de Rœderer ne demeurèrent point vaines, mais le succès en fut très différent de ce que s'était proposé le conseiller d'État. Bonaparte, Consul à vie, donnait alors à son gouvernement un aspect de plus en plus monarchique, et se constituait un embryon de cour : il venait de placer à la tête de sa maison quatre *préfets du palais,* pris dans le monde de la judicature

(1) AF. IV, plaq. 325. Un autre conseiller d'État était adjoint au ministre pour la surveillance des octrois et de l'administration communale.

(2) Rœderer, *Œuvres,* t. III, p. 397-398.

(3) *Ibidem,* t. III, p. 403.

(4) Rapport de Rœderer à Bonaparte sur l'organisation de l'instruction publique, s. d. (an X) : AF. IV, 1050.

ou de la haute finance de jadis, et tout à fait étrangers à ces diverses coteries révolutionnaires où s'était presque exclusivement recruté jusque-là le personnel gouvernemental. Puisque Rœderer lui conseillait de revenir aux anciens errements, il eut l'idée de mettre les grands théâtres sous l'autorité des préfets du palais, non point, comme un contemporain l'en a emphatiquement et un peu niaisement accusé, « afin d'avoir tous les moyens possibles de réprimer ou de corrompre l'opinion publique dans la seule espèce de réunion où elle pût se manifester encore (1) », mais pour se rapprocher davantage de la tradition royaliste, qui considérait les grands théâtres comme une dépendance de la cour du souverain, et les faisait régir par les chefs de sa maison. C'est le même sentiment, le même désir de ressusciter les formes monarchiques, qui six semaines après la proclamation de l'Empire devait faire « autoriser » les sociétaires du Théâtre-Français à s'intituler désormais sur leurs affiches *Comédiens ordinaires de l'Empereur*.

La mesure qui transférait aux préfets du palais « la surveillance et direction principale » des grands théâtres fut d'ailleurs étudiée avec le même soin que s'il se fût agi d'une grave affaire d'État. Bonaparte renvoya le projet d'arrêté à l'examen des deux autres Consuls, en insinuant qu'il conviendrait que pour les questions d'administration les préfets du palais travaillassent avec le ministre de l'intérieur (2). Ainsi complété, l'arrêté fut signé le 5 frimaire an XI (27 novembre 1802) : « Les préfets du palais », déclarait l'article premier, « auront désormais la surveillance et direction principale des

(1) Fauriel, *Derniers jours du Consulat*, p. 65.

(2) Décision du 3 frimaire an XI (24 novembre 1802) : *Correspondance*, 6449.

théâtres de la République et des Arts (Opéra) (1). » Quelques jours plus tard, la réforme était étendue aux théâtres Louvois, Feydeau (Opéra-Comique) et de l'Opéra-Buffa (Italiens) (2).

A la différence des gentilshommes de la chambre, investis alternativement de la surveillance de tous les grands spectacles pendant le trimestre où ils étaient en charge auprès du roi, les préfets du palais du Consulat, les chambellans de l'Empire, ou certains d'entre eux tout au moins, étaient désignés par le souverain pour veiller individuellement et constamment aux destinées d'un seul théâtre. La Comédie-Française échut à Rémusat, dont les attributions ne furent guère modifiées par le décret du 1er novembre 1807, portant : « Un officier de notre maison sera chargé de la surintendance des quatre grands théâtres de la capitale, sous le titre de surintendant des spectacles. » En effet, l'empereur signait en même temps un autre décret qui nommait surintendant des spectacles « le sieur Rémusat, notre premier chambellan (3) »; d'ailleurs, la police du personnel demeurait confiée dans chaque théâtre « aux personnes qui en ont été chargées jusqu'à ce jour ».

Auguste-Laurent de Rémusat, ancien avocat général à la chambre des comptes d'Aix-en-Provence, futur préfet de Toulouse et de Lille sous la Restauration, eut sans doute la mémoire du cœur passablement courte, quand pâlit l'étoile de Napoléon (4); de plus, sa réputation a été quelque peu éclipsée par la carrière politique

(1) AF. IV, plaq. 445.
(2) Arrêté du 20 frimaire an XI : AF. IV, plaq. 452.
(3) AF. IV, plaq. 1939.
(4) Pour les dons d'argent dont l'empereur avait comblé le ménage Rémusat, cf. Frédéric Masson, *Napoléon chez lui*, p. 99-100.

et académique de son fils, par la publication posthume des Mémoires et de la correspondance de sa femme, petite-nièce du ministre Vergennes. Il n'en est pas moins vrai que lettré, aimable, très ferme sous des dehors gracieux, il réussit sinon à réformer tous les abus au Théâtre-Français, du moins à y rétablir un semblant de discipline. Les comédiens l'aimaient et le redoutaient à la fois, ce qui pour l'ordinaire est la marque des bons chefs; une vieille actrice, Mme Suin, qui avait connu le temps des gentilshommes de la chambre, disait spirituellement qu'on avait restauré pour Rémusat le « ministère du plaisir », le seul qui fût à l'abri des caprices du souverain et de l'opinion (1). Quand le service de la cour tenait le chambellan éloigné de Paris, Mahérault éploré soupirait après un retour qui lui permettrait d'introduire un peu d'ordre dans son « tripot », selon l'expression favorite de Voltaire.

Pendant les absences de Rémusat, il était officiellement suppléé par un autre chambellan, en général Auguste de Talleyrand : mais, en fait, l'intérim était souvent assumé par la jeune Mme de Rémusat, instruite, ambitieuse, un tantinet intrigante, dont les vingt-quatre ans, enhardis par la timidité ou la faiblesse de Mahérault, se divertissaient à régenter les comédiens et s'en vantaient sans vergogne. « J'ai fait le petit chambellan », écrivait-elle toute fière, à la veille d'un déplacement de la Comédie à Mayence; « j'ai tout réglé avec eux; j'ai donné à Saint-Prix toutes les instructions, parce qu'il m'a paru le plus habile (2). » L'année d'après, avertie que l'empereur voulait à Saint-Cloud une représentation

(1) Mme de Rémusat à son mari, 29 germinal an XIII (19 avril 1805) : *Lettres*, t. I, p. 94.

(2) Au même, 25 fructidor an XII (12 septembre 1804) : *Ibidem*, t. I, p. 24.

du *Menteur*, la femme du chambellan croyait bien faire en réglant la distribution des rôles, ce qui suscitait les réclamations de Dazincourt, furieux que Dugazon lui eût été préféré pour jouer le valet Cliton (1).

Mme de Rémusat était femme de tête, et il n'y avait pas grand mal à ce qu'à défaut de son mari elle vînt en aide à la débilité de Mahérault : mais elle était femme surtout, et incapable de ne pas tirer vanité de ses ingérences dans l'administration de la Comédie. L'impératrice Joséphine, jalouse sans doute des lauriers de sa dame du palais, se mêla de régir elle aussi le Théâtre-Français. Elle commit cette première inconséquence, de donner audience à Saint-Cloud à trois actrices en renom, Mlles Duchesnois, Volnais et Bourgoin ; celles-ci en profitèrent pour solliciter l'une un congé, l'autre l'élévation à la part entière, « la troisième je ne sais quoi ». Obligeante à son ordinaire, heureuse d'ailleurs de faire acte d'autorité, la souveraine acquiesça à tout, congédia les visiteuses ravies, et s'empressa de mander Auguste de Talleyrand pour réaliser ce qu'elle venait de promettre. Le chambellan tout effaré allégua les règlements, et déclara qu'il lui fallait un ordre formel et écrit. Ce fut au tour de Joséphine de se dérober : pour esquiver les reproches de son mari, elle prétendit qu'on avait exagéré ses paroles, qu'elle n'avait donné aux trois comédiennes que de très vagues espérances de recommandation (2). Bientôt la présence de Bernard comme adjoint de Mahérault, puis comme administrateur effectif, vint couper court à toutes les interventions officieuses, à celles même de Mme de Rémusat.

(1) Au même, 2e complémentaire an XIII (19 septembre 1805) : *Ibidem*, t. I, p. 255-256.

(2) La même au même, 1er et 2e complémentaires an XIII (18 et 19 septembre 1805) : *Ibidem*, t. I, p. 252-253 et 256.

IV

Lors de la fusion de 1799, on avait repris l'organisation traditionnelle, qui comportait deux catégories d'acteurs, les *sociétaires* et les *pensionnaires*. Ceux-ci, généralement des débutants, étaient engagés à la Comédie-Française moyennant une rétribution déterminée, comme ils auraient pu l'être dans n'importe quel théâtre. Les sociétaires, vrais co-propriétaires de l'entreprise dramatique, la régissaient soit directement par les décisions prises en assemblée générale, soit par l'intermédiaire d'un *comité* de quelques membres, nommés à l'élection.

Comme rémunération, les sociétaires touchaient d'abord des *feux* pour chaque représentation dans laquelle ils figuraient, puis à la fin de l'année une *part* ou une fraction de part des bénéfices nets, fraction déterminée par le comité, en raison de leur degré respectif d'ancienneté, de notoriété et de zèle. — Dans chaque catégorie de rôles, il y avait un *chef d'emploi*, presque toujours le plus ancien sociétaire, puis au moins un *double* ou *second*.

Alors comme aujourd'hui, comme de tout temps, ce mécanisme compliqué suscitait les rivalités d'amour-propre et les compétitions d'intérêt. Les pensionnaires se démenaient pour être nommés sociétaires, les sociétaires pour atteindre progressivement la *part entière*, considérée comme le bâton de maréchal du métier. Les *doubles* se plaignaient tantôt d'être constamment écartés de la scène par la jalousie des chefs d'emploi, tantôt au contraire d'être surmenés par la nécessité de suppléer à tout propos des camarades fatigués ou indo-

lents. — De leur côté, les auteurs dramatiques se répandaient en doléances : obstinés à jouer le répertoire classique, qui était en possession de la vogue, les comédiens négligeaient ou refusaient de mettre sur l'affiche les pièces modernes.

Les réclamations devinrent si vives, que le Premier Consul ne dédaigna point de s'en occuper en conseil, et d'édicter lui-même des règles de principe, destinées à corriger les principaux abus. Il décida (11 juin 1802) qu'après les cinq premières représentations d'une reprise du répertoire, le *second* suppléerait de droit le chef d'emploi une fois sur trois; d'autre part, le Théâtre-Français était tenu désormais de jouer au moins une fois par semaine une tragédie et une comédie modernes.

Ainsi que l'a fait observer Rœderer, chargé de présider à l'exécution de ce règlement, le remède était pire que le mal, car il risquait de faire le vide dans la salle et de ruiner la prospérité du théâtre (1). Les intéressés eurent vite fait de s'en rendre compte, et si respectée que fût l'autorité du Consul, la réforme demeura lettre morte.

Quand le préfet du palais Rémusat eut été investi de la direction supérieure du Théâtre-Français, il entreprit à son tour une réorganisation, qui, en se rapprochant davantage encore de l'état de choses antérieur à la Révolution, devait notamment, comme les journaux l'annonçaient, « mettre fin aux disputes scandaleuses qui

(1) « Le règlement, donnant Lafon à la cinquième représentation d'une pièce où le public voulait Talma, ne donnait à Lafon que des sifflets s'il jouait sans être annoncé, ou un parterre vide si l'affiche l'avait annoncé. Et en faisant jouer une pièce de Chénier, de Monvel ou de Cailhava dans une semaine où l'excellence du jeu des acteurs faisait affluer à *Phèdre*, à *Andromaque*, à *Manlius*, c'était ordonner la désertion du spectacle. » (Rœderer, *Œuvres*, t. III, p. 416).

s'élèvent à peu près tous les jours sur les droits d'ancienneté (1) ». Il promulgua un nouveau règlement (28 nivôse an XI-18 janvier 1803), et, sous son inspiration, un acte de société modifié fut signé le 27 germinal an XII (17 avril 1804) par 34 sociétaires, dont 21 hommes et 13 femmes (2). Il devait y avoir désormais 25 *parts*, réduites en pratique à 23, dont une serait indéfiniment mise en réserve; les 22 parts disponibles pouvaient se diviser en quarts et même en huitièmes. Tout nouveau sociétaire commençait par toucher un quart, et au bout de deux ans était de droit promu à trois huitièmes; les augmentations ultérieures ne pouvaient être attribuées que par une délibération nominative du comité. Après des débuts favorables, un nouvel acteur était admis à l'essai pendant un an au moins, avant que l'on pût statuer sur sa candidature au sociétariat. L'acte de société comportait encore l'institution d'un conseil judiciaire, qui à côté du notaire Hua, de l'avoué d'appel Decormeille, des avoués de première instance Duvergier et Gomel, comprenait cinq jurisconsultes des plus réputés au Palais, Delamalle, de Sèze, Bellart, Bonnet et Denormandie (3).

La crise n'en poursuivit pas moins son cours, crise de langueur et d'anarchie. Mme de Rémusat, attentive à recueillir les griefs de chacun et à renseigner son mari, incriminait tantôt les petits théâtres, dont les farces ou les parades faisaient tort aux chefs-d'œuvre de notre littérature dramatique, et tantôt la paresse des comédiens, qui négligeaient de varier le répertoire, la coupable

(1) *Journal des Débats*, 17 floréal an XII.

(2) Il est à remarquer qu'au nombre de ces actrices sociétaires ne figuraient ni Mlle Mars, ni Mlle George, ni Mlle Duchesnois.

(3) Laugier, *Documents historiques sur la Comédie-Française*, p. 29-42.

indolence des premiers sujets, le zèle intempestif des acteurs médiocres : « Mlle Raucourt n'a pas paru une fois; Mlle Fleury, par un excès contraire, veut toujours jouer, et fait manquer les recettes (1). »

En 1806 et 1807, des mesures gouvernementales (2) limitèrent le nombre des petits théâtres, et obligèrent en particulier le théâtre dit de la Montansier à quitter le Palais-Royal, où son voisinage était considéré comme préjudiciable à la dignité et aux intérêts du Théâtre-Français (3). On entreprit également d'astreindre le personnel à une discipline plus stricte. Le décret du 8 août 1807 interdit aux acteurs des théâtres impériaux de paraître sur une autre scène que celle à laquelle ils étaient attachés (4). Jusque-là, le pouvoir de répression des préfets du palais était assez imparfaitement défini : si Rémusat terrifiait un jour les sociétaires indociles en prononçant ou laissant prononcer le mot de *prison* (5), il eût sans doute été assez embarrassé de réaliser, sans l'intervention officielle de la police, cette évocation du For-l'Évêque, où les comédiens du temps jadis étaient embastillés sur la simple décision des gentilshommes de la chambre (6). Le décret du 1er novembre 1807, le même qui créait un surintendant des spectacles, rétablissait ce pouvoir disciplinaire, en statuant que tout acteur ayant par sa faute fait manquer le service serait passible d'une amende ou des *arrêts :* les arrêts, subis à

(1) *Lettres,* t. I, p. 40, 224-225, 315-316, 408-409, et *passim.*

(2) Il en sera question dans le volume suivant.

(3) Brunet, le célèbre pitre du théâtre de la Montansier, disait à cette occasion : « Talma trouve que je lui fais du tort : nous ne cultivons pourtant pas le même genre ! » Ce déménagement forcé amena la fondation du théâtre des Variétés.

(4) AF. IV, plaq. 1844.

(5) Mme de Rémusat à son mari, 26 fructidor an XIII (13 septembre 1805) : *Lettres,* t. I, p. 242.

(6) Cf. Fr. Funck-Brentano, *la Bastille des comédiens.*

la maison de détention de l'Abbaye, pouvaient être prononcés pour huit jours par le surintendant; au delà d'une semaine, il fallait en référer à l'empereur (1).

En dehors de ces dispositions communes à tous les grands théâtres, on se préoccupait en haut lieu d'édicter pour la Comédie-Française un règlement spécial, qui lui servît de charte constitutive et définitive, qui apaisât surtout des contestations sans cesse renaissantes (2). Ce règlement fut en grande partie l'œuvre de Bernard, le suppléant de Mahérault (3). Quand le travail se trouva prêt, la campagne de Russie était entamée, et Napoléon mit son amour-propre à signer dans la ville sainte des tsars un acte qui témoignait du caractère encyclopédique de son activité gouvernementale : « L'intention de l'empereur », indiquait une note de la secrétairerie d'État ou du cabinet, « est que ce décret soit daté de Moscou (4). » Il ne s'agit donc point ici, comme pour tant d'autres décisions signées en campagne, de quelque coïncidence fortuite, due au plus ou moins de diligence d'une estafette.

Le célèbre décret du 15 octobre 1812 (5), communé-

(1) Article 12.

(2) Au printemps de 1812, c'était principalement entre actrices que se multiplaient les difficultés : « Les pensionnaires accusent les sociétaires de tyrannie ; les sociétaires nouvelles se plaignent de l'ambition insatiable des anciennes qui veulent tout envahir. » (Feuilleton de Geoffroy dans le *Journal de l'Empire* du 25 avril 1812.)

(3) En proposant de conférer à Bernard le titre effectif de commissaire, Rémusat écrivait : « Il a travaillé au nouveau règlement de la Comédie, et il est plus en état qu'aucun autre d'en maintenir l'exécution. » (Rapport du 2 février 1813 : AF. IV, plaq. 5839).

(4) S. d. : AF. IV, plaq. 5559.

(5) Par suite sans doute des événements militaires, la publication en fut tardive, et le *Journal de l'Empire* n'en donna l'analyse que dans son numéro du 16 janvier 1813.

ment désigné sous le nom de *décret de Moscou*, régit encore aujourd'hui le mécanisme des parts (qu'il modifiait légèrement) et les obligations des sociétaires : ce sont ses dispositions bientôt séculaires qui sont alléguées, commentées, critiquées à chaque *fugue* d'un acteur de la Comédie-Française. Toute une partie au contraire en est abrogée ou caduque, celle qui conférait des pouvoirs exorbitants au « surintendant de nos spectacles ». Ce personnage donnait les ordres de début, recevait à l'essai pour un an ou davantage les débutants qui avaient réussi, nommait les sociétaires, accordait les augmentations de part, le tout sous sa responsabilité et sans autre contrôle que celui du souverain. Il avait le droit de faire débuter et d'engager d'office au Théâtre-Français non seulement les élèves du Conservatoire, mais ceux des maîtres particuliers et même « les acteurs des autres théâtres de notre empire; auquel cas leurs engagements sont suspendus, et rompus s'ils sont admis à l'essai (1) ». C'était encore au surintendant qu'incombait la tâche ingrate et délicate de mettre fin aux sempiternelles compétitions entre comédiens, en réglant une fois pour toutes les préséances pour *chaque* rôle : « Le surintendant déterminera, aussitôt la publication du présent règlement, la distribution exacte des différents emplois. Il fera dresser en conséquence un état général de toutes les pièces, soit lues, soit à remettre, avec les noms des acteurs et actrices sociétaires qui doivent jouer en premier, en double et en troisième les rôles de chacune de ces pièces, selon leur emploi et leur ancienneté, afin qu'il n'y ait plus aucune contestation à cet égard (2). »

(1) Article 63.
(2) Article 46.

Le décret de Moscou ne remédia point aux zizanies entre sociétaires et pensionnaires, ni au manque d'esprit de corps qui faisait que les acteurs réputés se groupaient pour jouer à certains jours, sans se préoccuper de ce qui adviendrait le reste du temps des représentations et des recettes. C'est plusieurs mois après la publication du décret que Geoffroy faisait cette constatation : « Il n'y a plus de milieu entre la foule et la solitude. Les chefs font par semaine trois recettes brillantes; le reste est livré aux pensionnaires qui ne jouent que des pièces décriées et banales. Le total du mois est mesquin, et prouve que les mauvais jours absorbent les bons (1). »

En dehors de l'autorité du préfet du palais ou chambellan, le Théâtre-Français, comme tous les spectacles, était soumis aux exigences de la police, dont la surveillance s'exerçait sur le répertoire, sur le bon ordre des représentations, sur les conditions hygiéniques de l'installation matérielle. Le préfet Dubois régla d'une façon générale la police des théâtres par une ordonnance du 8 brumaire an IX, dont certaines parties sont encore en vigueur. Jaloux à son ordinaire des autorités rivales, il revendiquait pour ses commissaires le droit exclusif de requérir l'intervention de la force armée en cas de tumulte (2).

V

De tout temps, la police s'était arrogé le privilège de régler l'heure d'ouverture et surtout de clôture des

(1) *Journal de l'Empire,* 6 juin 1813.

(2) Circulaire du 29 nivôse an X, publiée dans les journaux et occasionnée par les orageuses représentations de la *Grande Ville* de Picard au Théâtre-Louvois.

théâtres. La vieille tradition, d'après laquelle le rideau se levait à six heures précises, devenait difficilement conciliable, au début du dix-neuvième siècle, avec la tendance qui reculait de plus en plus tard dans la soirée le *dîner*, fixé jadis à midi ou à deux heures (1). « Le dîner », pouvait-on écrire, « est aujourd'hui le plus grand ennemi du spectacle (2). » Avant même la création de la préfecture de police, dans les premières semaines de l'année 1800, le Bureau Central se voyait obligé de tolérer le lever de la toile après six heures, mais il continuait à exiger que le spectacle fût terminé « à neuf heures et demie pour les grands théâtres et à neuf heures précises pour les autres », en indiquant (déjà!) qu'il serait facile de gagner du temps en abrégeant les entr'actes (3). Onze ans après, au début de 1811, c'était partout qu'on ne commençait plus qu'à sept heures, sauf aux Variétés, qui demeuraient fidèles à six heures, et au populaire Ambigu, qui convoquait à *cinq* heures son public d'amateurs de mélodrames; le spectacle se terminait alors, avec l'acquiescement de la police, à dix heures et demie au plus tard (4).

Au Théâtre-Français comme ailleurs, les bougies et les *quinquets* s'étaient substitués aux classiques chandelles. Naturellement impossible à modérer au cours de la représentation, l'éclairage était brillant, trop brillant même dans la salle, car malgré les feux de la rampe, la scène demeurait dans une pénombre préjudiciable à l'illu-

(1) *Paris sous Napoléon*, t. III, p. 207-209.
(2) Henrion, *Questions parisiennes*, p. 51.
(3) Rapport d'ensemble sur le mois de pluviôse an VIII : Aulard, *Paris sous le Consulat*, t. I, p. 161.
(4) Rapport du préfet de police, 1er janvier 1811 : F7, 3835.

sion théâtrale (1). Quelques gens de goût étaient seuls à protester contre cette disposition vicieuse, qui flattait la badauderie des spectateurs, la coquetterie des spectatrices, et qui ne devait être en partie corrigée que dans les dernières années du dix-neuvième siècle, grâce à l'emploi du gaz et surtout de l'électricité.

Dans la tragédie, la réforme du costume, inaugurée sous Louis XV par Lekain et Mlle Clairon, était chose à peu près accomplie, grâce à l'influence du peintre David et aux efforts persévérants de Talma. Par une rencontre piquante, le dernier réfractaire fut le propre beau-père du grand tragédien, le vieux Vanhove, mort en 1803. C'était lui qui ne comprenait pas qu'on l'empêchât d'exhiber sa tabatière dans le rôle de Louis XIII du *Montmorency* de Carrion-Nisas; lui encore qui s'indignait de ne pas trouver de poches à son costume de Burrhus, et qui ripostait superbement aux explications du costumier : « Est-ce que les Romains ne se mouchaient pas? ou bien prétendez-vous qu'ils se mouchaient avec les doigts (2)? » — Il va d'ailleurs sans dire que le costume antique n'avait alors au théâtre ni la variété ni la minutieuse et érudite exactitude qu'il emprunte aujourd'hui aux révélations de l'archéologie : de nos modernes *reconstitutions*, on ignorait le mot et la chose. Le même casque, inspiré du tableau des *Sabines*, coiffait indiffé-

(1) Pujoulx, *Paris à la fin du dix-huitième siècle*, p. 128-129.

(2) De Manne, *la Troupe de Talma*, p. 32-33. Le poète Arnault affirme avoir vu à Vanhove en 1791 « certaine cuirasse entre autres, dans laquelle il jouait indifféremment Mithridate, Agamemnon et le vieil Horace, cuirasse de velours vert, à quatre poils, enrichie d'écailles d'or et d'un trophée composé de canons, de tambours, de fusils groupés avec un goût exquis, et dans laquelle il s'était ménagé deux poches, l'une pour son mouchoir et l'autre pour sa tabatière. » (*Souvenirs d'un sexagénaire*, t. I, p. 273-274.)

remment Achille, Abner ou Cinna. Mais si large que demeurât la part de la convention et de l'anachronisme, ce casque n'en marquait pas moins un incontestable progrès sur la perruque, la poudre et le chapeau sous le bras.

Quant à la comédie classique du dix-septième siècle, il s'y était introduit une bigarrure de costume qui lui donnait un aspect incohérent de bal masqué et qui avait fini par s'imposer à l'égal d'une tradition, la moins explicable qu'on pût rêver : « J'ai vu sur le premier théâtre de Paris, dans une pièce de Molière », écrivait un chroniqueur de la fin du Consulat, « les vieillards avec l'accoutrement des grimes et la calotte du temps de Louis XIII; leurs valets avec la casaque et la perruque ronde, qu'ils portaient à l'origine du théâtre; le premier rôle avec l'habit brodé, la coiffure, la bourse, le plumet et les talons rouges du siècle de Louis XV; les femmes dans la même parure que celles qui, la veille, assistaient à Tivoli ; le jeune premier en chapeau rond, en frac, et la tête à la Titus, comme les jeunes gens du jour, et son valet avec la veste et le pantalon de jockey (1). » Comme la comédie ne jouissait point alors de la faveur du public, on ne se mit pas sérieusement en peine de réprimer cette absurde anarchie.

VI

Les portes du Théâtre-Français s'ouvraient en principe tous les soirs : mais cette règle souffrait en fait d'assez nombreuses exceptions.

(1) Lavallée, *Lettres d'un mameluck*, p. 113-114. Cf. Pujoulx, *Paris à la fin du dix-huitième siècle*, p. 46-47.

Il sied de mentionner tout d'abord les *relâches* (c'est le mot consacré) des derniers jours de la semaine sainte, vestige et souvenir de la clôture sensiblement plus prolongée qui avant la Révolution était imposée d'autorité à tous les théâtres. Au début du Consulat, pour satisfaire aux convenances traditionnelles sans nommer des solennités religieuses qui n'étaient point officiellement reconnues, les comédiens prirent ce détour ingénieux et mesquin de donner pour cause au relâche la « fête de Longchamp (1) », qui avait lieu dans l'après-midi et ne pouvait porter un préjudice sérieux aux représentations du soir. Ce fut deux ans seulement après la publication du Concordat qu'ils se décidèrent à appeler les choses par leur nom : « Il a été arrêté ce matin en assemblée générale convoquée à cet effet que le théâtre serait fermé les *mercredi, jeudi, vendredi, samedi saints*, et le jour de *Pâques* (2). » L'année suivante il y eut un retour offensif de respect humain ou de passion antireligieuse, comme en témoigne l'évidente mauvaise grâce de cette mention : « Ce relâche a été motivé sur le jeudi saint. On avait joué le mercredi saint..., mais la recette n'ayant pas été en proportion du spectacle, on se détermina à faire relâche les jeudi et vendredi (3). » Soit que les comédiens eussent été admonestés en haut lieu, soit qu'ils fussent spontanément venus à résipiscence, ils changèrent de ton en 1806, et adoptèrent un langage tout à fait édifiant, parlant des jours « qui sont consacrés plus particulièrement aux exercices de piété et de religion et pour lesquels la Société a voulu montrer son respect (4) ». La règle était dès lors posée : mais pen-

(1) 13 germinal an IX (3 avril 1801) : Registres ; Arch. Com.-Fr.
(2) 6 germinal an XII (27 mars 1804) : *Ibidem.*
(3) 21 germinal an XIII (11 avril 1805) : *Ibidem.*
(4) *Ibidem.*

dant le reste de la période napoléonienne, le relâche fut généralement limité au jeudi et au vendredi.

Des relâches plus fréquents et plus imprévus étaient imputables au manque de zèle d'une troupe pourtant fort nombreuse (1). Au printemps de 1800, les journaux se plaignaient que dans une représentation de *Phèdre*, représentation quelque peu improvisée à la vérité, on eût été obligé de confier à un homme, faute d'actrices, le rôle insignifiant de la suivante Panope (2). Quand c'était un des protagonistes qui faisait défaut, comme Talma dans *Andromaque*, et qu'il prévenait au dernier moment, il fallait bien contremander la représentation. Lorsque la mauvaise volonté ou la négligence était patente, on infligeait au délinquant une amende égale au produit présumé de la recette (3); mais la plupart du temps, on admettait les excuses fondées sur un accident de santé plus ou moins réel. Ainsi dans le cours du seul mois de thermidor an X (juillet-août 1802), en dehors du relâche officiellement prescrit en raison de la fête de nuit pour l'anniversaire du Premier Consul, il n'y eut pas moins de quatre relâches occasionnés par un mal de pied de Mlle Mézeray, une sciatique de Dugazon ou en termes plus vagues « l'indisposition de quelques acteurs (4) ». A côté de « l'indisposition », le registre de l'année suivante mentionne de temps à autre « la fatigue (5) », excuse plus difficile encore à contrôler. Un peu plus tard, c'est « l'absence », absence clandestine et irrégu-

(1) En 1813, le personnel du théâtre, y compris il est vrai les machinistes, figurants et subalternes, montait à 174 têtes (Salgues, *De Paris*, p. 189).

(2) *Journal des Débats*, 16 germinal an VIII (feuilleton).

(3) Aulard, *Paris sous le Consulat*, t. IV, p. 591.

(4) Registres; Arch. Com.-Fr.

(5) *Ibidem*

lière, que le rédacteur se voit forcé de constater, en même temps que l'abandon des vieilles traditions de zèle pour le service et de dévouement à la maison. Le 6 octobre 1809, après avoir noté que *quatorze* personnes se sont trouvées indisponibles, il ajoute sur un ton attristé : « C'est une chose qui ne s'était peut-être jamais vue depuis que la Comédie existe (1). »

En effet, quand il en avait le temps matériel, le comité s'ingéniait à improviser un ou plusieurs spectacles de rechange avant de se résigner à faire apposer en travers des affiches la fâcheuse bande annonçant le relâche. Voici, pour prendre un exemple entre plusieurs, la suite des vaines démarches dont l'échec fit en désespoir de cause supprimer la représentation du 30 prairial an X (19 juin 1802) : « On devait donner le *Mariage de Figaro*. Le spectacle fut changé le 29 à onze heures du soir parce que le c. Dugazon devait assister le 30 à une représentation d'*Alzire* qui se donnait chez le c. Lucien Bonaparte à Neuilly (2). A minuit on mit à la place *Wenceslas*. Le c. Monvel écrivit à une heure après minuit qu'il ne pouvait jouer. On mit *Tancrède* à la place. Le c. Talma fit dire dans la matinée qu'il était malade; on chercha le c. Lafon pour jouer à sa place, on ne le trouva pas et on fit relâche (3). »

Les exigences du service de cour, en appelant une partie de la troupe dans les résidences impériales et parfois même loin de la capitale, furent une fréquente cause de relâche, et provoquèrent à plusieurs reprises

(1) Registres; Arch. Com.-Fr.

(2) Dugazon, comme il sera dit plus loin, était le metteur en scène des spectacles d'amateurs qui se donnaient dans la famille et l'entourage du Consul.

(3) Registres; Arch. Com.-Fr.

les murmures des Parisiens (1). Mais, par une contradiction familière à l'esprit humain, ce même public, qui maugréait quand la salle était fermée, ne montrait rien moins que de l'empressement à la remplir. Les jours où l'on refusait du monde étaient assez rares pour que la police crût devoir en faire mention dans ses rapports, comme d'un événement anormal (2). Par contre, les spectateurs étaient souvent clairsemés, si clairsemés parfois que l'administration croyait devoir négocier leur retraite : « Au moment de commencer, il s'est trouvé si peu de monde dans la salle qu'on a proposé à ceux qui y étaient de leur rendre leur argent; ils y ont consenti et se sont retirés (3). »

Cette abstention du public avait pour cause tantôt une illumination qui retenait les badauds dans la rue, tantôt une première représentation à quelque autre théâtre, tantôt simplement la saison d'été, qui éloignait de Paris les acteurs en renom et une partie des amateurs, sans que ceux-ci fussent remplacés comme à présent par l'afflux des provinciaux et des étrangers. Durant la canicule, il advenait que les portes demeurassent closes deux et trois fois par semaine : « Ce relâche », expliquait-on sans vergogne, « a été motivé sur la grande chaleur (4). » L'autorité supérieure, représentée en l'occurrence par Mme de Rémusat, interdisait aux comédiens en septembre 1804 d'afficher la *clôture* permanente ; mais elle tolérait les relâches intermittents, fondés sur la « beauté » de la saison (5). Ces fermetures improvisées

(1) Des détails seront donnés à cet égard dans le chapitre relatif aux spectacles de la cour.

(2) Rapport du préfet de police, 30 germinal an XI (20 avril 1803) : Aulard, *Paris sous le Consulat*, t. IV, p. 10.

(3) 5 germinal an IX (26 mars 1801) : Registres; Arch. Com.-Fr.

(4) Thermidor an XI, passim : *Ibidem*.

(5) Mme de Rémusat à son mari, 25 fructidor an XII (12 septembre 1804) : *Lettres*, t. I, p. 25.

au hasard de la hausse du thermomètre, du manque d'empressement des spectateurs, du défaut de zèle des acteurs, feraient scandale en notre temps de laisser-aller ; elles étaient alors passées en habitude, et un gouvernement pourtant très appliqué au maintien et au rétablissement de la discipline jugeait à propos de fermer les yeux.

VII

Dans un théâtre peu achalandé, la tentation est irrésistible pour l'administration de donner l'illusion du succès en prodiguant les billets « de faveur ». Dans un théâtre dépendant du gouvernement, le plus humble fonctionnaire est porté à revendiquer son entrée « de droit ». Ce double abus contribuait à appauvrir encore les recettes du Théâtre-Français. Au printemps de 1802, un vieil amateur pouvait écrire : « Autrefois, les billets donnés ne se remarquaient point et se confondaient dans la foule ; aujourd'hui, c'est un attroupement considérable, qui ne donne pas peu de peine aux sentinelles et aux portiers chargés de viser les passeports (1). » Vers la même époque, d'après une note remise par le sociétaire Dazincourt au conseiller d'État Rœderer, en sus de dix loges attribuées de fondation à différents personnages officiels, en sus également de soixante billets pour le ministre de l'intérieur et des places, en nombre variable, exigées par la police, les divers ministères réclamaient *neuf cents* billets par mois : le tout représentait mensuellement un prélèvement ou un manque à

(1) *Journal des Débats*, 4 floréal an X (feuilleton de Geoffroy).

gagner d'environ cent mille francs (1). Quand il eut connaissance de ces chiffres, le Premier Consul indigné prit un arrêté pour amorcer tout au moins la réforme, en commençant par les grands fonctionnaires bénéficiaires de loges : « A compter du 1er vendémiaire an XI, le prix des loges, par quelques personnes qu'elles soient occupées, sera versé dans la caisse du théâtre (2). » Le chef de l'État donna l'exemple, en payant scrupuleusement sa loge (3). De leur côté, les comédiens reçurent l'invitation de restreindre la distribution aux particuliers des billets gratuits : réduits de moitié en septembre 1802 (4), ces billets furent totalement supprimés en principe au mois de mars 1804, mais une imprudente galanterie en fit subsister quelques-uns pour « les dames (5) », et l'abus reparut par cette fissure.

Napoléon eût souhaité de réaliser ce que nous appelons le théâtre ou les représentations « populaires » : devant le Conseil d'État, il exprimait le regret que le Théâtre-Français n'abaissât point le dimanche à vingt sous les places du parterre, « afin que le peuple pût en jouir (6) ». Mais d'autre part, il considérait comme un gaspillage la profusion des billets de faveur, qui ne profitaient pas au vrai peuple. A tort ou à raison, il se persuadait que les bénéficiaires de ces billets étaient le plus souvent responsables des tumultes qui de temps à autre éclataient dans le parterre. C'est ce qu'il écrivait à

(1) Rœderer, *Œuvres*, t. III, p. 414-415.

(2) Arrêté du 13 messidor an X : Laugier, *Documents historiques sur la Comédie-Française*, p. 66.

(3) En 1806, la cassette impériale versait à cet effet 3 000 francs par trimestre (Maze-Sencier, *les Fournisseurs de Napoléon*, p. 115).

(4) Aulard, *Paris sous le Consulat*, t. III, p. 238.

(5) *Ibidem*, t. IV, p. 716.

(6) 18 avril 1806 : Pelet de la Lozère, *Opinions de Napoléon*, p. 289.

Fouché, pendant un séjour à Fontainebleau en octobre 1807, en spécifiant : « Mon intention est que l'usage de la distribution de ces billets cesse entièrement au 1er novembre (1). » En effet, l'article 26 du décret du 1er novembre 1807 (le décret qui créait un surintendant des spectacles et réglait à nouveau l'administration des grands théâtres) supprimait expressément « toutes les réserves de loges, entrées de faveur ou de bienveillance, billets gratis et facilités semblables..., sauf les entrées personnelles des auteurs ». Si complète que semblât l'énumération, le mal se perpétua cette fois encore, car en 1811 un chroniqueur montrait les meilleures places de l'orchestre et de l'amphithéâtre livrées « aux billets donnés, aux femmes de chambre des actrices » ; il est vrai qu'il en accusait un caprice de la mode, grâce à laquelle « les balcons, d'où l'on ne voit les acteurs et les décorations que de profil, sont tout à la fois les places les plus incommodes, les plus distinguées et les plus chères (2) ».

Le *droit des pauvres*, ou prélèvement sur les recettes brutes au profit des hospices (3), datait sous sa forme moderne de la loi du 7 frimaire an V; la perception en fut d'abord autorisée d'année en année, puis le décret du 9 décembre 1809 lui donna une durée indéfinie. La taxe, fixée à dix pour cent dans les théâtres proprement dits, était directement perçue par les agents du fermier ou régisseur intéressé avec lequel le conseil des hospices avait traité : après avoir payé le prix de leurs places, les spectateurs devaient se présenter à un second guichet pour acquitter le droit des pauvres (4).

(1) 27 octobre 1807 : *Correspondance*, 13303.
(2) De Jouy, *l'Hermite de la Chaussée-d'Antin*, t. I, p. 114.
(3) Cf. *Paris sous Napoléon*, t. V, p. 33-34.
(4) Maxime du Camp, *Paris, ses organes...*, t. IV, p. 82.

Sans être officiellement syndiqués en société comme aujourd'hui, les auteurs dramatiques se groupaient pour la défense de leurs intérêts matériels. Une convention type, datant de la fin du Directoire, leur attribuait au Théâtre-Français un huitième de la recette pour quatre ou cinq actes, un douzième pour trois actes, un seizième pour un ou deux actes. La propriété des pièces était pleinement acquise au théâtre dix ans après la mort de l'auteur (1). Cette convention générale ne mettait pas obstacle à des contrats particuliers, comme celui par lequel le poète Ducis fit en 1803 abandon immédiat de la propriété de ses œuvres, moyennant une pension viagère de 1500 francs (2). A la suite de la publication du décret du 5 février 1810 sur l'imprimerie et la librairie, les auteurs dramatiques sollicitèrent du ministre Montalivet une modification de la convention : ils auraient voulu que par analogie avec les auteurs de livres, le droit de propriété fût assuré à leurs héritiers pendant les vingt années consécutives au décès. Les sociétaires ripostèrent par un contre-mémoire (11 mai 1811), qui à côté d'arguments juridiques alléguait surtout la situation de fait du théâtre, très précaire au point de vue financier (3).

Cette situation budgétaire attira à plusieurs reprises l'attention du gouvernement, qui vint efficacement en

(1) En 1806, obéissant à une préoccupation qui s'est souvent depuis lors manifestée sans succès, les ministres de l'intérieur et de la police proposaient que la représentation des pièces des auteurs décédés donnât lieu à la perception d'un droit spécial, « pour secourir les auteurs vivants, les artistes et leurs familles ». Cette idée fut écartée par le Conseil d'État (Pelet de la Lozère, *Opinions de Napoléon*, p. 288).

(2) Alfred Copin, *Talma et l'Empire*, p. 22.

(3) AD. VIII, 44.

aide au Théâtre-Français. Il s'occupa tout d'abord de liquider les dettes de l'ancienne Comédie-Française, dont certains créanciers, plus ou moins fondés en droit, prétendaient obtenir une condamnation solidaire contre les sociétaires actuels, au risque de provoquer ainsi une nouvelle et définitive dispersion (1). D'autres créanciers, moins prodigues de menaces, mais non moins à plaindre, étaient les artistes retraités, dont les pensions demeuraient en souffrance depuis *six ans :* ces vétérans étaient au nombre de onze, dont trois actrices qui avaient marqué au premier rang, Mlles Clairon, Dumesnil et Sainval aînée (2). Bonaparte, qui avait témoigné son désir de voir promptement régler l'arriéré (3), signa sans objection l'arrêté qui mettait pour cela 300000 francs à la disposition du ministre de l'intérieur (4). Il était stipulé qu'à partir du début de l'année courante les pensions des anciens artistes, montant alors au modeste total de 14850 francs, seraient imputées sur la recette du Théâtre-Français (5).

Sans se contenter d'assurer la liquidation du passé, l'autorité facilitait le fonctionnement présent du théâtre par des subventions et allocations. Après avoir réclamé le compte exact de ces libéralités (6), le Premier Consul songea en quelque sorte à les *consolider*, comme on dit en langue financière. L'arrêté du 13 messidor an X transférait à la caisse d'amortissement une inscription

(1) Rapport de Chaptal, 6 messidor an X (25 juin 1802) : AF. IV, plaq. 371.

(2) État joint au rapport précité : *Ibidem.*

(3) Maret à Gaudin, 29 pluviôse an IX (18 février 1801) : AF. IV*, 194.

(4) 6 messidor an X : AF. IV, plaq. 371.

(5) Cette disposition paraît avoir été modifiée une semaine plus tard par l'arrêté du 13 messidor, dont il va être question.

(6) Maret à Chaptal, 16 brumaire an X (7 novembre 1801) : AF. IV*, 195.

de *cent mille francs de rente,* dont les arrérages devaient être versés à la caisse du Théâtre-Français. « Au moyen dudit versement, les comédiens français acquitteront : 1° le loyer de leur salle; 2° les pensions de retraite qui seront accordées avec l'agrément du gouvernement; 3° l'indemnité annuelle qui a été promise à quelques artistes au moment de leur réunion au Théâtre de la République et qui a été payée jusqu'à ce jour sur les fonds du ministère de l'intérieur. » Quant à la recette journalière, elle devait être affectée au payement des parts de sociétaires, aux appointements des pensionnaires et aux dépenses courantes : « Aucun comédien ne recevra à l'avenir ni supplément de traitement ni indemnité sur les fonds du ministère de l'intérieur ou de la police (1). »

Si formelle que semblât cette dernière interdiction, elle ne tarda pas à être violée ou tournée. Une fois empereur, Napoléon prit l'habitude de dépenser en « secours aux théâtres » une partie des sommes qui provenaient des tenanciers de maisons de jeu et qui alimentaient le budget secret du ministère de la police : 1 200 000 francs reçurent cette destination en l'an XIII (2), 450 000 francs pour les trois mois de l'an XIV et 1 800 000 francs en 1806 (3).

Le 26 février 1806, un décret dont Napoléon avait lui-même corrigé la minute (4) organisa cette pratique en institution. Les subventions allouées sur les fonds de la police alimentaient une *caisse des théâtres* (5), gérée

(1) Laugier, *Documents historiques sur la Comédie-Française,* p. 64-66.
(2) Décret du 29 frimaire an XIII : AF. IV, plaq. 870.
(3) Décret du 22 février 1806 : AF. IV, plaq. 1247.
(4) AF. IV, plaq. 1248.
(5) Cf. un feuilleton de M. Welschinger dans le *Journal des Débats* du 31 octobre 1900.

par le trésorier de l'Opéra. Les dépenses de cette caisse étaient ordonnancées par le grand maréchal du palais, à l'exclusion de tout ministre. Le décret fixait d'ailleurs une fois pour toutes certaines allocations normales et périodiques : ainsi le Théâtre-Français, en dehors de sa rente sur le Grand-Livre, devait recevoir mille francs par mois, dont moitié pour le traitement du commissaire impérial (1) et moitié pour menues dépenses; les trois autres grands théâtres étaient plus libéralement traités. Sur le restant des fonds disponibles, l'empereur se réservait d'octroyer des gratifications isolées ou des mensualités, qui échurent en fait à des auteurs, à des artistes, à des personnes plus ou moins mêlées à l'administration des théâtres (2), et même à des gens dont les services n'avaient aucun rapport avec l'art dramatique. Si la caisse des théâtres fournit les rétributions extraordinaires allouées aux sociétaires qui avaient donné des représentations dans les résidences impériales, c'est à elle que Napoléon eut recours en 1808 pour indemniser Fontanes de ses dîners parlementaires, pour arrondir les émoluments du chirurgien Yvan et du secrétaire-archiviste Fain.

(1) C'était implicitement modifier l'arrêté directorial du 19 pluviôse an VII, en vertu duquel le traitement du commissaire était prélevé sur les recettes du théâtre.

(2) Dans l'article précité, M. Welschinger semble indiquer qu'en dehors de ses appointements mensuels de 500 francs, Mahérault touchait sur la caisse des théâtres une gratification également mensuelle de 400 francs.

CHAPITRE II

LA TROUPE

I. Mœurs théâtrales; débuts; congés. — II. Les tragédiens; Talma. — III. Les tragédiennes. — IV. Les comédiens. — V. Les comédiennes.

Un matin de janvier 1803, on apprit au Théâtre-Français que Mlle Clairon, la plus fameuse tragédienne du siècle précédent, venait de mourir octogénaire. La nouvelle fut consignée au registre, à la suite de la *distribution* du jour, avec ce commentaire : « Il est inutile de faire aucune réflexion sur cette actrice, qui depuis sa retraite n'a pas cessé de jouir de la plus haute célébrité, et dont le nom de son vivant est passé à la postérité (1). »

Un nom, bientôt effacé par la rouille envahissante de l'oubli, c'est en effet tout ce qui subsiste des plus illustres virtuoses de l'art dramatique. A peine se sont-ils tus, que le fracas des applaudissements s'éteint à son tour; leur souvenir même disparaît avec la génération qui les a acclamés, et, comme on l'a dit en des vers assurés au contraire de durer autant que la langue française,

> Et de tant de beauté, de gloire et d'espérance,
> De tant d'accords si doux d'un instrument divin,
> Pas un faible soupir, pas un écho lointain (2) !

(1) 9 pluviôse an XI (29 janvier 1803) : Arch. Com.-Fr.
(2) Alfred de Musset, *Stances à la Malibran.*

La tâche est donc ardue et décevante, de ranimer après un siècle écoulé, à l'aide des appréciations souvent contradictoires des contemporains, la physionomie et le talent des comédiens disparus. Dans le fourré des anecdotes et des légendes, les données précises se dérobent. La prudence commande de s'en tenir à l'indication de quelques traits généraux, à l'esquisse de quelques silhouettes.

I

Bien que le Théâtre-Français continuât à se réclamer du grand nom de Molière, la condition sociale des comédiens avait totalement changé depuis le temps de Louis XIV : « Ce ne sont plus aujourd'hui des bouffons et des histrions, ce sont des citoyens actifs qui s'enrichissent en s'amusant, et qui jouent la comédie non plus comme des acteurs de profession, mais comme des amateurs (1). »

Ce souci d'élégance et d'urbanité mondaine avait reconquis ceux-là même qui avaient donné naguère dans les démonstrations démagogiques : sans que personne protestât, le *monsieur* fut substitué au *citoyen* dans les énonciations du registre dès le printemps de 1803 (2), plus d'un an avant le rétablissement officiel des vieilles dénominations.

Le monde et les journaux se faisaient complices de la vanité des comédiens, par l'outrance des éloges qu'ils

(1) *Journal des Débats*, 1er prairial an VIII (feuilleton).

(2) Le 3 floréal an XI (23 avril 1803), il est encore question du *citoyen* Vanhove; le surlendemain 5, une note mentionne *monsieur* Armand (Arch. Com.-Fr.).

leur décernaient, par la curiosité affairée qu'ils mettaient à s'occuper de leur vie même privée. Si un critique morose établissait un désobligeant et injuste rapprochement entre l'acteur à succès et l'automate, inconscient des gestes qu'il fait et des paroles qu'il débite (1), c'était là une exception qui faisait scandale. Au contraire, on célébrait couramment « de très bonne foi et du ton le plus solennel *le talent, l'âme, le génie* d'une débutante de seize à dix-sept ans (2) ». Les feuilles annonçaient en 1809, sur un ton de galante confidence, qu'une de ces débutantes allait être obligée de quitter la scène pour quelques mois, et le vieux Geoffroy de gronder, en son jargon mythologique : « Il n'était pas d'usage autrefois de publier dans la gazette ni les accidents, ni la délivrance des demoiselles d'honneur de Melpomène et de Thalie (3). » Mais le feuilletonniste lui-même, pour contenter la curiosité de ses lecteurs, se laissait aller de temps à autre à enregistrer la chronique des coulisses.

C'est sans hyperbole ni ironie, contrairement à ce que pourrait supposer le lecteur moderne, qu'on parlait alors de débutantes de seize à dix-sept ans. Avant la Révolution, la Comédie-Française se recrutait surtout en sujets formés sur les scènes de province (4) ; il y avait alors, dans des centres même de seconde importance, un public exigeant et des troupes remarquables (5). Auditeurs et comédiens avaient été dispersés par les troubles politiques, par le mouvement croissant de centralisation;

(1) *Journal des Débats,* 15 fructidor an XI (feuilleton).
(2) *Décade,* an XII, t. I, p. 172.
(3) *Journal de l'Empire,* 27 mai 1809 (feuilleton).
(4) *Ibidem,* 25 avril 1812 (feuilleton).
(5) Cf. Bouilly, *Mes récapitulations,* t. I, p. 49-50 (sur le théâtre de Tours en 1782).

c'est à titre tout à fait exceptionnel que sous Napoléon le Théâtre-Français, ainsi qu'il en avait le droit légal, enlevait un acteur à la scène de Lyon ou de quelque autre grande ville. Comme il fallait bien pourtant assurer l'avenir, le présent même, et combler les vides qui se multipliaient, on était obligé de faire débuter des écoliers, des écolières surtout, car la vocation théâtrale se manifestait beaucoup plus intense parmi les femmes, et la proportion était presque de dix débutantes pour un débutant (1). Plusieurs étaient des adolescentes ou même des enfants : elles entraient de bonne heure au théâtre, comme leurs contemporaines dans la vie conjugale, comme leurs contemporains dans l'armée ou dans les carrières civiles. Le début de Mlle George à seize ans dans un rôle de mère (Clytemnestre) n'eut rien d'exceptionnel: l'année précédente, Mlle Gros avait débuté à quinze ans et demi; en 1808, Mlle Maillard, débutant à seize ans et demi dans le rôle d'Hermione, fit presque l'effet d'une vieille actrice, car six semaines auparavant Mlle Desgarcins avait paru à *quatorze ans* sous les voiles de veuve d'Andromaque. Ces très jeunes débutantes n'étaient pas celles à qui l'aisance manquait le plus : mais elles avaient presque toujours à gagner en expression et en sensibilité.

C'était une grande affaire qu'un début au Théâtre-Français. Après une attente parfois prolongée, l'*ordre de début* était délivré par le ministre de l'intérieur (2), plus tard par le préfet du palais ou le surintendant. Un vieil usage, inspiré par le désir de ménager la timidité des novices, voulait qu'ils parussent tout d'abord sur la scène de Versailles, devant un auditoire restreint et à

(1) *Journal de l'Empire*, 19 mai 1812 (feuilleton).

(2) Cf. une série de décisions ministérielles contenant des ordres de début au Théâtre-Français et à l'Opéra : F17, 3.

demi provincial (1). Cette épreuve préliminaire, qui à côté de certains avantages pouvait avoir l'inconvénient de susciter des préventions, fut supprimée à la fin de 1802 par le ministre Chaptal, très occupé des choses et des personnes de théâtre (2).

Le public, bien plus ardent et plus expansif qu'aujourd'hui, prenait aux débuts un intérêt passionné, tantôt s'engouant du nouveau venu, tantôt manifestant vivement, cruellement son improbation, même quand il s'agissait d'une jeune fille. Le 4 juillet 1810, lors des débuts de Mlle Hordé dans le rôle de Cléopâtre, de *Rodogune*, le monologue du cinquième acte fut interrompu par une bordée de coups de sifflet. La malheureuse tomba évanouie, et, après une interruption forcée, eut le courage de revenir achever son rôle, courage qui cette fois lui valut des applaudissements (3).

C'était beaucoup assurément pour un débutant que d'avoir conquis le suffrage du public : il lui restait pourtant à se concilier les bonnes grâces de ses nouveaux camarades, à désarmer leur ombrageuse jalousie. « On n'ose ni le renvoyer, ni le garder », écrivait Geoffroy à propos de Michelot : « renvoyer un débutant qui a joué avec succès, il y a de quoi faire crier les honnêtes gens qui s'intéressent de bonne foi au théâtre; mais aussi garder un jeune acteur qui montre du talent, qui en promet davantage, quel danger! quelle inconséquence (4)! »

(1) Voici, à titre de spécimen, l'avis adressé par le conseiller d'État Rœderer à Mlle Duchesnois (dont il écrivait le nom *Duchesnoy*) : « Vous pouvez, mademoiselle, vous présenter au comité du Théâtre-Français pour débuter dans les rôles de *reines*. Vous ferez d'abord trois débuts de premier essai sur le théâtre de Versailles. » (10 messidor an X (29 juin 1802) : Arch. Com.-Fr., dossier Duchesnois).

(2) De Manne, *la Troupe de Voltaire*, p. 311, note.

(3) Journaux.

(4) *Journal des Débats*, 22 prairial an XIII (feuilleton).

Ces misères sont de tous les temps, et peut-être bien de toutes les professions; où Geoffroy tombait dans le paradoxe, c'est quand il prétendait que l'acteur le plus médiocre était le mieux assuré de l'avenir : « Il végète insensiblement sans trouble et sans alarmes : le temps fait tout pour lui; il devient ancien à son tour, il se trouve enfin chef d'emploi, et, Dieu aidant, il obtient part entière (1). » Le surnom seul des *utilités* suffit à justifier leur fortune; à côté d'ailleurs et au-dessus d'elles, sous Napoléon comme aujourd'hui, comme toujours, certains acteurs de talent se distinguaient par une carrière particulièrement brillante et lucrative.

Une habitude relativement récente prenait une extension préjudiciable à la prospérité du théâtre : c'était celle des *tournées* en province. Durant la belle saison, et parfois assez tard dans l'automne, les acteurs en renom s'en allaient soit par petit groupes, soit isolément, donner des représentations sur les scènes des départements, où la troupe locale leur fournissait des comparses. Dans ces déplacements, ils avaient affaire à un public souvent sans doute un peu béotien (2), mais mieux disposé par cela même à s'enthousiasmer de confiance : les ovations se succédaient de ville en ville, avec palmes, couronnes, madrigaux ou dithyrambes des poètes du cru, articles

(1) *Journal des Débats*, 6 brumaire an XIV.

(2) Cf., en tenant compte de la déplorable tendance des fonctionnaires en pays annexé à ridiculiser leurs administrés, ce que la spirituelle Mme de la Tour du Pin, femme du préfet de la Dyle, mandait en 1811 à son amie Mme de Duras : « Nous avons eu ici Talma, Mlle Duchesnois, etc. On a joué *Andromaque* divinement, mais nous ne savons pas à Bruxelles ce que c'est qu'Andromaque, et il y a bien des gens qui croient qu'Hector a été tué dans la guerre de Sept ans. » (6 octobre 1811 : PAILHÈS, *la Duchesse de Duras et Chateaubriand*, p. 87).

hyperboliques dans les gazettes (1), toutes démonstrations sur lesquelles la naïve vanité des comédiens ne saurait se blaser. Les tournées rapportaient d'ailleurs à ceux qui les entreprenaient des profits plus solides; l'on pouvait sans exagération signaler à l'automne de 1802 le retour à Paris de Talma et de Mlle Raucourt « chargés des dépouilles et des regrets des provinces (2) ». Ces bénéfices pécuniaires allaient en croissant : tandis qu'au début du régime la célèbre Mlle Contat demandait en tournée 500 francs par représentation, Mlle Duchesnois en 1813 était engagée à Lyon pour 700 francs, et l'on prétendait que tel de ses camarades recevait la somme alors colossale de 1 000 francs par soirée (3).

Il y avait là pour les comédiens une séduction irrésistible, et les demandes de congé affluaient chaque été. Craignant un refus si elle parlait de tournée, Mlle George sollicitait tout éplorée la permission de se rendre au chevet de son père mourant, puis une fois à Amiens, elle y jouait tous les soirs (4). Ces absences multipliées n'étaient point faites pour rehausser l'attrait des représentations estivales à Paris : c'était devenu un lieu commun pour les journaux que de déplorer tous les ans « la scandaleuse disparition de la plupart des premiers sujets, qui, ne trouvant jamais la part assez forte, vont chercher dans les départements un supplément de gloire et d'argent (5) ». A l'automne de 1804, au moment où le déplacement officiel d'une partie de la troupe à Mayence était déjà une cause d'embarras, le départ en tournée de

(1) *Journal de l'Empire*, 1er juillet 1809 (feuilleton).
(2) *Journal des Débats*, 26 brumaire an XI (feuilleton).
(3) *Journal de l'Empire*, 12 juin 1813.
(4) Mme de Rémusat à son mari, 16 fructidor an XII (3 septembre 1804) : *Lettres*, t. I, p. 14.
(5) *Décade*, an XI, t. I, p. 311.

Talma, de sa femme, de Fleury, de Mlle Contat, complétait la désorganisation (1).

Indulgents de leur naturel, ou plutôt incapables de bouder longtemps leur plaisir, les Parisiens, bien loin de tenir rigueur aux enfants prodigues, les fêtaient de leur mieux quand ils se décidaient à revenir. De là des solennités spéciales, les *rentrées* des acteurs aimés du public : « Il est convenu aujourd'hui », écrivait plaisamment Geoffroy, « que le retour d'une actrice s'appelle une rentrée, quoique son départ n'ait pas été une retraite : les absences procurent de l'argent aux actrices, et les rentrées en font gagner à la Comédie (2)... La rentrée de Talma a été très brillante : des barricades, une double garde suffisaient à peine pour réprimer la foule (3). »

Quand un sociétaire quittait définitivement la scène après une carrière brillante ou simplement honorable, il avait droit à une représentation de *retraite* ou d'*adieux*, donnée à son bénéfice avec le concours d'acteurs d'autres théâtres, et généralement dans la salle de l'Opéra. Les prix étaient alors majorés; comme ces représentations avaient un renom établi d'élégance, on y venait en foule, même quand le programme était peu attrayant et le bénéficiaire médiocrement sympathique au public (4).

Les acteurs tout à fait réputés obtenaient parfois, sans se retirer, l'autorisation de donner à leur *bénéfice*

(1) *Journal des Débats*, 10 vendémiaire an XIII.

(2) *Ibidem*, 8 pluviôse an XI (feuilleton).

(3) *Journal de l'Empire*, 19 novembre 1812 (feuilleton).

(4) Ainsi la représentation de retraite de Mme Suin produisit 17 000 francs, quoiqu'on eût bâillé à *Esther* et à l'oratorio de *Saül* (*Journal des Débats* du 29 germinal an XIII; Comédie-Française, registre du 27 germinal).

une représentation extraordinaire ; très suivies, très fructueuses, ces solennités étaient fort rares (1).

II

Si presque tous les sujets s'étaient exercés dans les deux genres, et si certains acteurs, en général de second ordre, rendaient d'appréciables services en jouant indifféremment des rôles tragiques ou comiques, il n'y en avait pas moins en fait deux troupes distinctes, qui alternaient ou qui se partageaient une même soirée. La plupart des artistes en renom, cantonnés dans leur spécialité, craignaient s'ils en sortaient de susciter la jalousie des camarades, de désorienter le public et de s'exposer à des comparaisons peu avantageuses.

La préférence quasi universelle, celle du souverain comme celle du parterre, allait alors à la tragédie. C'était la troupe tragique qui était le plus souvent mandée pour les spectacles de la cour : c'était dans des rôles tragiques que s'obstinaient à paraître la plupart des débutants ambitieux, ceux-là même que leur tournure, leur physionomie et leur son de voix semblaient vouer à la comédie (2).

Malgré cette vogue indiscutable, malgré le grand renom de quelques acteurs, la tragédie était-elle, dans l'ensemble, jouée d'une façon tout à fait satisfaisante ?

(1) C'est ainsi que le 27 mai 1802 Mlle Contat donna dans la salle de l'Opéra une représentation du *Mariage de Figaro*, qui lui rapporta 18 586 francs. (Rapport du préfet de police, 8 prairial an X (28 mai 1802) : Aulard, *Paris sous le Consulat*, t. III, p. 79.)

(2) *Journal des Débats*, 2 prairial an X (feuilleton, à propos des débuts de Mlle Bourgoin).

De bons juges estimaient que par une réaction démesurée contre la mélopée d'autrefois et contre la froideur des attitudes, on était tombé dans des exagérations de cris et de mimique. Lors de la paix d'Amiens, des visiteurs anglais, accoutumés pourtant à l'exubérance du drame shakespearien, trouvaient qu'il y avait au Théâtre-Français « trop de matamores, trop d'extravagance de diction (1) ». Huit ans plus tard, à propos de l'indisposition d'une actrice, le critique Geoffroy écrivait : « On a monté la tragédie sur un ton trop haut, que la poitrine des acteurs et des actrices ne pourra soutenir longtemps : cette mode n'est bonne qu'à tuer les comédiens et à blaser les spectateurs (2). » Il y avait un singulier contraste entre la croissante véhémence de l'interprétation et la forme de plus en plus archaïque de la tragédie pseudo-racinienne; tandis que les poètes dramatiques demeuraient scrupuleusement, puérilement asservis aux règles soi-disant classiques, les acteurs rivalisaient avec la mimique désordonnée du mélodrame et préludaient aux rugissements du drame romantique.

De cette évolution dans la déclamation tragique, on rapportait généralement le mérite ou la responsabilité principale à Talma, qui était alors à l'apogée de sa carrière, et dont le nom pour la postérité personnifie le Théâtre-Français pendant l'époque napoléonienne.

Talma ne reçut jamais ni titre ni distinction officielle (l'opinion publique, à défaut de la loi, en interdisait l'accès aux comédiens); il ne siégea même point à l'Ins-

(1) Maria Edgeworth, *Lettres intimes*, p. 26. On verra plus loin qu'en 1804 le comte de Nesselrode, père du futur chancelier de Russie, formulait des réserves du même genre sur les représentations de Mayence.

(2) *Journal de l'Empire*, 4 septembre 1810 (feuilleton).

titut comme tel de ses anciens, puisque la réorganisation de 1803 supprima la section de déclamation. En revanche, le souvenir des manifestations révolutionnaires encore récentes et des tirades débitées naguère contre les « tyrans » ne l'empêcha pas de compter au nombre des familiers des Tuileries. Seul de sa profession, il était fréquemment admis le matin dans le salon où le maître, tout en expédiant son déjeuner sur un guéridon, se plaisait à faire causer artistes et savants. Napoléon avait peut-être pour Talma de ces menus égards auxquels la vaniteuse susceptibilité des gens de théâtre est particulièrement sensible (1); sûrement, il discutait avec lui l'interprétation de ses rôles favoris; comme il avait coutume d'en user avec ceux dont il appréciait le mérite ou les services, il se montrait généreux à son égard, lui allouant dès 1804 une pension supplémentaire (2), lui accordant en outre de nombreuses, de copieuses gratifications (3). Surtout l'empereur manifestait ouvertement son goût pour le talent de Talma : lui d'ordinaire impassible et plutôt distrait au théâtre, il était ostensiblement pris, « empoigné », par certaines intonations ou certains jeux de scène de son tragédien préféré.

(1) S'il faut en croire Mme de Rémusat, l'empereur, reprochant au préfet du palais Luçay trop de hauteur avec les artistes de l'Opéra, lui aurait dit : « Savez-vous bien qu'un talent, dans quelque genre qu'il soit, est une vraie puissance, et que moi-même je ne reçois pas Talma sans ôter mon chapeau? » (*Mémoires*, t. III, p. 336.)

(2) Cette pension de 1 200 francs avait été accordée à Talma par arrêté consulaire du 13 pluviôse an XII, en même temps il est vrai qu'à deux danseurs de l'Opéra, Vestris et Mme Gardel (Alfred Copin, *Talma et l'Empire*, p. 76-78).

(3) De 1806 à 1813, le total de ces gratifications monta à 195 200 francs (Frédéric Masson, *Napoléon chez lui*, p. 135).

Un soir, à Saint-Cloud, après une représentation de *Britannicus*, se sentant en veine d'admiration expansive : « Eh bien, Fontanes, j'espère que vous avez été content de Talma? » Le courtisan ainsi interpellé mettait quelque coquetterie à sauvegarder au moins l'indépendance de ses opinions littéraires : « Sire », se contenta-t-il de répondre, « j'ai vu Lekain. » Et comme Napoléon impatienté se récriait sur cette manie d'exalter les anciens en tout et à propos de tout, Fontanes, sans se rendre, riposta par un trait de flatterie raffinée : « Sire, je vous abandonne César et Alexandre, mais laissez-moi Lekain (1)! »

Fontanes était ici le porte-parole de tout un groupe, il faudrait presque dire de toute une génération d'amateurs et de lettrés, qui ne cédaient pas seulement à la magie des souvenirs de jeunesse quand en face des succès de Talma, ils évoquaient la tradition de Lekain, le grand acteur du dix-huitième siècle. A leur sentiment, Talma avait le tort non seulement de trop briser l'alexandrin classique, de « *causer* comme de la prose le beau vers racinien *un peu chanté* (2) », mais surtout d'être alternativement vulgaire ou forcené, là où son glorieux prédécesseur, en dépit d'un physique ingrat, ne s'était jamais départi d'une imposante et vraiment tragique noblesse. « Pour résumer et finir le parallèle, Lekain était un héros, l'autre n'est qu'un bourgeois (3) », écrivait Geoffroy dans un de ses jours de mauvaise humeur. Ce n'était là qu'une boutade, injuste ou tout au moins outrée comme toutes les boutades. Une autre fois, le critique marquait plus finement l'inégalité et les lacunes du talent de Talma : « Talma peint bien les

(1) Chaptal, *Souvenirs*, p. 323, note.
(2) Sainte-Beuve, *Portraits littéraires*, t. II, p. 271-272, note.
(3) *Journal de l'Empire*, 1er octobre 1812 (feuilleton).

angoisses d'un conspirateur, les tourments d'une passion coupable, le trouble et les remords d'un scélérat, les atrocités, les situations déchirantes, les sentiments portés au dernier degré de véhémence et d'énergie; mais, admirable dans certains moments, il languit dans les détails, il manque d'éloquence, il n'est point galant, sait mal parler d'amour, n'a point assez de noblesse, de franchise et d'éclat pour exprimer la grandeur d'âme, la générosité, les actions héroïques (1). » Ceci revient à dire que Talma dans la tragédie sacrifiait aux effets dramatiques le souci de la pompe, de la distinction aristocratique. En cela, il s'écartait à coup sûr de la tradition classique, mais il correspondait plus exactement aux sentiments de la généralité d'entre ses contemporains. Tout en lui reprochant de jouer les fureurs d'Oreste en « frénétique des Petites-Maisons », tandis que Lekain s'y montrait simplement « un amant égaré par une mélancolie noire », Geoffroy avait la bonne foi de convenir : « Après Talma, Lekain lui-même, dans les fureurs d'Oreste, pourrait bien paraître faible (2). » Et Mme de Staël, qui, sans avoir personnellement applaudi Lekain, avait maintes fois entendu vanter et décrire son jeu, Mme de Staël estimait que Talma rendait d'une façon plus naturelle et plus saisissante la fameuse réplique d'Oreste à Hermione,

> . . . . . Quoi! ne m'avez-vous pas
> Vous-même, ici, tantôt, ordonné son trépas?

Tandis que Lekain « appuyait sur chaque mot, comme pour rappeler à Hermione toutes les circonstances de l'ordre qu'il avait reçu d'elle », son successeur jetait

(1) *Journal de l'Empire*, 31 mars 1807.
(2) *Journal des Débats*, 9 fructidor an XI (feuilleton).

d'abord un cri de stupéfaction, et articulait à peine la fin de la réplique : « Ses bras tombent, son visage devient en un instant pâle comme la mort, et l'émotion des spectateurs s'augmente à mesure qu'il semble perdre la force de s'exprimer (1). »

C'était surtout dans les rôles « chevaleresques », dans les tragédies *moyen âge* de Voltaire et de ses imitateurs, que les admirateurs obstinés de Lekain dénonçaient l'infériorité de Talma (2). Le grief n'est guère de nature à nous émouvoir, aujourd'hui que le répertoire tragique du dix-huitième siècle est tombé dans l'oubli : il revenait souvent sous la plume des critiques contemporains. Le souvenir sous lequel ils se plaisaient le plus volontiers à accabler Talma était celui de l'entrée de Tancrède, dans la tragédie du même nom. Il paraît que Lekain détaillait si bien l'émotion du chevalier de retour dans le château de ses aïeux, préparait par une mimique si savamment expressive le vers alors célèbre,

A tous les cœurs bien nés que la patrie est chère!

que la salle était invariablement transportée d'enthousiasme, et qu'un soir, dans une tournée de province, le comparse anéanti d'admiration ne put que balbutier les répliques de l'écuyer-confident (3). Avant d'être tout à fait brouillé avec Talma, Geoffroy, causant avec lui chez le chanteur Lainez, opposait à ce prestigieux souvenir la vulgarité avec laquelle son interlocuteur se tirait de la même scène de *Tancrède* : « Dès qu'il paraissait, toute la chevalerie entrait avec lui... Vous entrez comme

(1) *De l'Allemagne*, IIe partie, chap. XXVII.

(2) Chateaubriand était sur ce point de leur avis, et mettait en cause bien hors de propos le jacobinisme de Talma (*Mémoires d'outre-tombe*, t. II, p. 274).

(3) *Journal des Débats*, 13 thermidor an IX (feuilleton).

entrerait un passant, un commis voyageur, un herboriste, le premier venu; vous donnez votre bouclier à droite, votre lance à gauche, aux deux comparses qui vous servent d'écuyers; puis vous vous avancez sur la rampe, disant de votre mieux : *A tous les cœurs*... (1). »

Fontanes et Geoffroy étaient assurément des hommes de goût : mais leur jugement est de moindre poids pour nous que celui des grands écrivains dont l'influence allait rénover les lettres françaises. Malgré ses préventions contre tout ce qui était en faveur aux Tuileries, Mme de Staël était fanatique du talent ou plutôt, comme elle disait, du « génie » de Talma. Après avoir été l'entendre à Lyon, elle lui écrivait que l'exil lui semblait plus amer et plus vide, l'éloignement de Paris plus intolérable (2). A tête reposée, elle consacrait à Talma des pages admirables, qui nous donnent l'idée la moins imparfaite de cette sorte de magnétisme qu'exerçait le jeu et en particulier le timbre du grand acteur : « D'autres ont besoin de temps pour émouvoir, et font bien d'en prendre; mais il y a dans la voix de cet homme je ne sais quelle magie qui, dès les premiers accents, réveille toute la sympathie du cœur... Quelle connaissance du cœur humain il montre dans sa manière de concevoir ses rôles! Il en est le second auteur par ses accents et par sa physionomie (3). » Chateaubriand, évoquant au terme de sa carrière ses impressions du Consulat, pouvait bien, par un sentiment inavoué de jalousie littéraire, taxer d'hyperbolique l'appréciation

(1) Brifaut, *Œuvres*, t. I, p. 301-304 (la conversation fut plus tard rapportée par Talma lui-même à un dîner chez Brifaut).

(2) Lettre du 8 juillet 1809 : Alfred Copin, *Talma et l'Empire*, p. 205.

(3) *De l'Allemagne*, IIe partie, chap. xxvii.

de Mme de Staël; mais sous prétexte de la rectifier, il s'y associait, et faisait de Talma un éloge plus impressionnant, peut-être plus éloquent encore : « Sa seule entrée en scène, le seul son de sa voix étaient puissamment tragiques. La souffrance et la pensée se mêlaient sur son front, respiraient dans son immobilité, ses poses, ses gestes, ses pas. Tout entier triste, attendant quelque chose d'inconnu, mais d'arrêté dans l'injuste ciel, il marchait, forçat de la destinée, inexorablement enchaîné entre la fatalité et la terreur... Sans Talma, une partie des merveilles de Corneille et de Racine serait demeurée inconnue (1). »

A côté du témoignage enthousiaste des deux illustres précurseurs du romantisme, celui de ce païen réaliste de Beyle-Stendhal a son prix, par les réserves mêmes qu'il contient. Stendhal a impitoyablement noté les imperfections, les *tics* de Talma, tels que « sa grosse voix factice et l'affectation presque aussi ennuyeuse de ses poignets disloqués », mais il se hâtait d'ajouter que Talma n'en avait pas moins « l'âme tragique et à un point étonnant (2) ». Il écrivait au sortir du théâtre, et ceci semble bien l'équité même : « ... Ces défauts donnent des regrets sans exciter le moindre mépris : il faut être un grand acteur pour les avoir, et jamais la médiocrité ne pourra même y atteindre (3). »

Quant à la masse des spectateurs, quant à ce qu'on est convenu d'appeler le grand public, il était assurément conquis par le jeu et les intonations si dramatiques de Talma, il lui décernait des ovations, il fêtait sa rentrée après une tournée ou une maladie : mais l'acteur

(1) *Mémoires d'outre-tombe*, t. II, p. 275.
(2) *Souvenirs d'égotisme*, p. 94.
(3) 3 brumaire an XIII (25 octobre 1804) : *Journal*, p. 83.

dut conquérir par de longs efforts, mais il dut jalousement défendre une situation prééminente dans la troupe tragique, analogue à celle dont Molé ou Mlle Contat jouissaient sans conteste parmi les comiques. En 1805 encore, une cabale, ourdie en secret, prétendait-on, par Mlle Raucourt, tenta de le détrôner au profit de son *double*, le jeune et beau Lafon. La prétention était de toute injustice : si Lafon supportait peut-être la comparaison dans le rôle d'Achille d'*Iphigénie*, son infériorité était manifeste dans le reste du répertoire; de plus, Talma avait très généreusement encouragé les débuts de son cadet (1). Le parterre monté n'en eut pas moins la cruauté, un soir où Talma jouait le *Tancrède* de Voltaire, de réclamer à grands cris Lafon dans le même rôle.

Talma outré songea un instant à briser sa carrière théâtrale. A la réflexion, il conçut ou se laissa suggérer l'idée d'abandonner momentanément le répertoire classique, pour exhumer quelque tragédie oubliée, à laquelle il rendrait la vie et où son talent se révélerait aux inconstants Parisiens sous un aspect nouveau. Contestable en principe, cette tactique obtint dans l'espèce un complet succès. Le choix de Talma s'arrêta sur le *Manlius* de Lafosse, médiocre adaptation, dans un cadre romain, de la *Venise sauvée* d'Otway (2). L'acteur avait surtout été

(1) Il avait même certain soir poussé la bonté pour Lafon et le dévouement pour la Comédie jusqu'à s'offrir à tenir le rôle secondaire de Nérestan, dans *Zaïre*, à côté de Lafon qui jouait Orosmane : « Il est rare », notait-on avec émotion dans le registre, « de voir un chef d'emploi des premiers rôles tragiques venir jouer à côté de son double un rôle inférieur dans un autre emploi. » (30 prairial an XI (19 juin 1803) : Arch. Com.-Fr.)

(2) Il fallait être anglophobe de parti pris comme Geoffroy pour écrire : « La tragédie de *Manlius* nous offre une preuve frappante de la supériorité de la manière française sur la manière anglaise dans l'art de composer une tragédie... La pièce d'Otway est

séduit par une scène, et dans cette scène par un mot; Manlius, apprenant qu'il était trahi par son ami Servilius, lui plaçait brusquement sous les yeux le billet révélateur, en lui demandant : *Qu'en dis-tu?* A la reprise, qui eut lieu le 11 janvier 1806, Talma mit dans cette apostrophe un tel accent, il l'accompagna d'une mimique si émouvante, que tout Paris accourut voir *Manlius*, ou plutôt entendre le *Qu'en dis-tu*, désormais fameux; Geoffroy lui-même, si peu favorablement prévenu pour le tragédien, ne consacra pas moins de trois feuilletons à cet événement dramatique. La vogue se soutint. « On ne peut penser à Talma », écrivait plus tard Mme de Staël, « sans se rappeler *Manlius* (1). » C'est dans *Manlius* qu'après ses tournées l'acteur rentrait volontiers, sûr de déchaîner l'enthousiasme (2); c'est dans *Manlius* qu'il tint à reparaître en public le 28 mars 1810 (3), à la suite d'une maladie qui avait duré plusieurs mois et l'avait littéralement mis aux portes du tombeau : « Cette représentation », écrivait Geoffroy, « m'a paru le *non plus ultra* des succès du théâtre (4). » La recette atteignit le chiffre alors formidable de 5 376 francs (5).

Encouragé par cette expérience, Talma la renouvela, et mit son amour-propre à faire applaudir des pièces de second ou de troisième ordre, dont son interprétation

monstrueuse et barbare; celle de Lafosse est tout à fait digne d'une nation polie. » (*Journal de l'Empire*, 2 mai 1813.)

(1) *De l'Allemagne*, IIe partie, chap. XXVII. Cf. cette appréciation de Geoffroy en 1812 : « Manlius est le triomphe de Talma; c'est le rôle où il s'anime le plus et où il crie le moins. » (*Journal de l'Empire*, 23 avril 1812.)

(2) Par exemple le 29 août 1809.

(3) Il avait bien joué le 1er février 1810 Sévère de *Polyeucte*, mais sur la scène des Tuileries, et une rechute s'en était suivie (Arch. Com.-Fr.).

(4) *Journal de l'Empire*, 31 mars 1810.

(5) Arch. Com.-Fr.

était indéniablement le principal, sinon le seul attrait. Il joua ainsi le *Gaston et Bayard,* de Debelloy, le *Coriolan* de Laharpe : surtout, il balança presque son propre succès de *Manlius* dans un rôle qui lui était familier depuis plusieurs années déjà, celui d'Oreste, non pas dans l'*Andromaque* de Racine, mais dans l'*Iphigénie en Tauride* d'un jésuite défroqué, Guimond de la Touche (1). En même temps, il reprenait ses grands rôles classiques, en s'attachant à en rendre la composition de plus en plus savante et expressive. La date de 1806 marque avec *Manlius* le moment où la maîtrise de l'acteur s'imposa définitivement au public.

Comme tous les comédiens, Talma était légitimement friand d'applaudissements : mais aux battements de mains, il préférait encore le silence angoissé de la salle, coupé par des exclamations ou des gestes de terreur (2); son triomphe alors lui semblait plus flatteur, parce que l'illusion apparaissait plus complète. Certains de ses jeux de scène étaient fameux : ainsi, dans la tirade où Cinna évoque le souvenir des proscriptions, arrivé aux deux vers,

> Le fils tout dégouttant du meurtre de son père
> Et, sa tête à la main, demandant son salaire,

Talma vers 1802 eut l'idée d'avancer et d'agiter convulsivement devant lui son casque à crinière rouge, en tendant l'autre main du geste de l'homme qui réclame son dû (3). Dans l'auditoire, des femmes poussaient des

(1) « Talma n'a point de rôle où il soit plus beau et plus tragique que dans l'Oreste d'*Iphigénie en Tauride.* » (*Journal de l'Empire,* 16 mai 1810 : feuilleton de Geoffroy.)

(2) Audibert, *Indiscrétions et confidences,* p. 43-44.

(3) Mlle George, *Mémoires,* p. 91-92; duchesse d'Abrantès, *Mé-*

cris d'épouvante; d'autres détournaient la tête ou se cachaient la figure entre les mains.

Dans ces minutes pathétiques, l'ascendant de Talma sur les spectateurs était tel, qu'il résistait même aux incidents burlesques qui d'ordinaire font sombrer l'émotion tragique dans un accès d'irrésistible hilarité. A certaine représentation d'*Iphigénie en Tauride*, sa mimique dans le rôle d'Oreste tourmenté par les Euménides fut si convulsive que sa perruque se détacha; Damas, qui jouait Pylade, la saisit prestement et la jeta dans les coulisses : « Personne n'a ri », écrivait Geoffroy le lendemain, « c'est le plus grand éloge du talent de Talma; un volume entier de panégyriques de cet acteur ne lui ferait pas autant d'honneur que le sérieux du public à l'égard de sa perruque (1). »

Talma était un trop grand artiste pour ne point chercher à élargir le cadre de son talent, et à prendre possession d'autres rôles que ceux où il produisait un effet de terreur (2). Sans parler d'une incursion dans le domaine de la comédie pseudo-antique, incursion dont l'échec tint surtout à la médiocrité de la pièce (3), il désira paraître et il triompha dans des personnages de tragique concentré, comme Néron de *Britannicus*, de tra-

moires, t. III, p. 447-448 (il est inexact que Talma, effrayé lui-même de l'effet produit, ait renoncé à renouveler cette mimique).

(1) *Journal des Débats*, 11 frimaire an XII (feuilleton).

(2) On sait que son premier succès retentissant, dû à la vérité pour une bonne partie aux passions politiques et religieuses, avait été en 1789 le rôle de Charles IX hanté par les spectres des victimes de la Saint-Barthélemy, dans la tragédie de Marie-Joseph Chénier.

(3) *Plaute ou la Comédie latine*, comédie en trois actes et en vers de Népomucène Lemercier, fut jouée sans succès le 20 janvier 1808; Talma jouait le rôle de Plaute, entouré de Michot, de Grandmesnil et de Mlle Mars.

gique tempéré, comme Sévère de *Polyeucte* ou Abner d'*Athalie*, de tragique atténué et mêlé d'ironie, comme Nicomède. Il aborda également les jeunes premiers, Achille d'*Iphigénie*, Rodrigue du *Cid*, mais là, ainsi que dans le jeune Marigny des *Templiers*, ses rares qualités de composition ne purent pleinement compenser ce qui lui manquait du côté de l'exaltation chevaleresque.

Autant par curiosité d'esprit que par penchant naturel, Talma devait éprouver la tentation de s'essayer au drame shakespearien. tout défiguré et mutilé qu'il fût alors par les adaptations de Ducis. Le 5 avril 1803, dans une représentation donnée au théâtre de la Porte Saint-Martin au bénéfice du fameux Labussière, on remit à la scène *Hamlet*, qui n'avait pas été donné depuis quinze ans, et Talma prit possession du rôle (1). Quoique l'apparition du spectre paternel eût été proscrite comme trop contraire aux règles classiques, et reléguée dans le récit d'un songe, sur le modèle de celui d'*Athalie*, le jeu de physionomie de Talma rendit ce récit aussi saisissant que si la voix d'outre-tombe avait retenti comme dans le texte anglais. De plus, Ducis venait d'accorder cette concession aux idées nouvelles, d'ajouter en tête du quatrième acte un monologue imité du fameux *To be or not to be*. Sans doute, le rimeur français avait écarté les fossoyeurs, les crânes et même le décor du cimetière : pour observer l'unité de lieu, on ne quittait point « le palais des rois de Danemark » ; sans doute encore, les incertitudes d'Hamlet sur l'immortalité de l'âme s'exprimaient en alexandrins lourdement chevillés (2). Néan-

(1) AULARD, *Paris sous le Consulat*, t. III, p. 815-816.
(2) On est confondu d'étonnement, ou plutôt d'admiration pour

moins, le talent de Talma transfigura ces pauvretés. Il se trouvait que dans la vie courante, mais principalement sur la scène, l'idée de la fragilité de l'existence humaine le hantait jusqu'à l'obsession : ses plus brillants succès étaient constamment assombris par la pensée que les spectateurs qui l'acclamaient étaient voués comme lui à une mort prochaine, inévitable (1). Tout heureux de pouvoir hautement exprimer ce qui causait sa perpétuelle et secrète angoisse, l'acteur, mieux identifié que jamais avec son rôle, fit passer le frisson de l'au-delà dans un auditoire où dominaient certainement les épicuriens : « Talma ne faisait pas un geste », écrivait un peu plus tard Mme de Staël; « quelquefois seulement il remuait la tête pour questionner la terre et le ciel sur ce que c'est que la mort. Immobile, la dignité de la méditation absorbait tout son être. L'on voyait un homme, au milieu de deux mille hommes en silence, interroger la pensée sur le sort des mortels (2). »

Dès lors, non seulement Talma se plut à jouer *Hamlet,* mais il fit mettre au répertoire d'autres adaptations de Shakespeare. En vain les purs classiques, les dévots de Voltaire, avec qui Geoffroy se trouvait ici d'accord, reprochaient-ils au tragédien de se laisser séduire par « la manière noire des Anglais (3) ». Après *Macbeth,* il

le prestige du jeu de Talma, quand on voit Mme de Staël qualifier de « beaux vers français » cette tirade :

> La mort... c'est le sommeil... c'est un réveil peut-être.
> Peut-être... Ah! c'est ce mot qui glace épouvanté
> L'homme au bord du cercueil par le doute arrêté.
> Devant ce vaste abîme il se jette en arrière,
> Ressaisit l'existence, et s'attache à la terre.

(1) Cette préoccupation habituelle est attestée par tous les familiers de Talma.

(2) *De l'Allemagne,* IIe partie, chap. XXVII.

(3) *Journal des Débats,* 29 ventôse an XIII (feuilleton).

donnait *Othello*. dont les scènes de jalousie et de violence rentraient dans son genre primitif. Un soir, chez Rémusat, la grande scène d'*Othello*. jouée par Talma et par sa femme en habits de ville, sans le prestige du décor et des costumes, jeta tous les assistants dans un émoi indicible : le moins secoué n'était pas le brave général Ordener, qu'on eût pu croire réfractaire aux sensations littéraires et blasé sur l'image de la mort violente (1).

Solidement instruit, ami des lectures historiques et des causeries artistiques, Talma en dehors du théâtre recherchait la vie confortable sans doute, mais unie et quasi bourgeoise. Sans être un époux modèle, il avait la vocation du mariage, puisqu'un essai malheureux ne le découragea point. Divorcé en 1801 d'avec Julie Carreau (celle qui avait loué en 1795 à la citoyenne Beauharnais et vendu plus tard au général Bonaparte le petit hôtel historique de la rue Chantereine) (2), il se remaria le 16 juin 1802 avec sa camarade Mlle Vanhove, fille d'un vieux tragédien, divorcée elle-même depuis 1794 d'avec le musicien Petit. Son plus grand bonheur était d'embellir sa maison de campagne de Brunoy, où il courait au premier moment de liberté, où mourut son beau-père Vanhove.

Cette existence d'apparence régulière ne mit pas Talma à l'abri des dettes, que les libéralités impériales ne suffirent point à éteindre et qui furent le tourment de sa vie. Une sérieuse maladie qui l'arrêta en 1805, en plein succès des *Templiers*, n'eut pas d'autre cause, comme le ménage l'avouait à Mme de Rémusat (3).

(1) Bausset, *Mémoires*, t. II, p. 72-73.
(2) Frédéric Masson, *Sur Napoléon*, p. 84.
(3) Mme de Rémusat à son mari, 29 vendémiaire an XIV (21 octobre 1805) : *Lettres*, t. I, p. 333-336.

C'était pour combler le gouffre au moins autant que pour chercher des satisfactions d'amour-propre que Talma multipliait les tournées en province, se passant au besoin de l'autorisation réglementaire; un jour que le commissaire Mahérault lui reprochait une représentation donnée ainsi à Rouen sans permission, il répondait naïvement : « Plaidez ma cause auprès des ministres. Vous me dites qu'ils s'étonnent de mon départ; j'aurais craint de les étonner bien davantage en leur proposant de payer mes dettes (1). »

La question des tournées fut sinon la vraie cause, du moins l'occasion déterminante d'un esclandre dont on jasa beaucoup à la fin de 1812, et qui fit au demeurant peu d'honneur à Talma. Geoffroy, le très célèbre et très discuté critique dramatique du *Journal de l'Empire (Débats)*, tout en rendant hommage de temps à autre aux inspirations de l'acteur (2), déclarait l'ensemble de son jeu trivial, forcé, désordonné, et pour tout dire constamment inférieur à celui de son prédécesseur Lekain. Ces réserves, énoncées sans ménagement aucun, sur le ton bourru du pédagogue qui semonce un collégien, semblaient de plus en plus intolérables à Talma, à mesure que son ascendant sur le public s'affirmait plus éclatant. Le 21 novembre 1812, un feuilleton où l'abus des tournées lui était amèrement reproché mit le comble à son mécontentement. Vingt jours plus tard, le 9 décembre, Talma, qui ne jouait point, fit irruption dans

(1) E. Legouvé, *Un conseiller dramatique*, p. 12.

(2) Le 9 janvier 1812, il avait encore écrit après une représentation d'*Œdipe* : « Talma peint bien cette espèce de malheureux, poursuivi par les dieux, cette victime d'une aveugle fatalité; son jeu muet est très expressif, et ses tons sont vraiment tragiques. » *(Journal de l'Empire.)*

la loge dont le théâtre accordait la jouissance à Geoffroy, et, la menace à la bouche, le somma de déguerpir; on prétendit même qu'il s'était livré à des voies de fait sur la personne du vieillard (1). Un peu interloqué tout d'abord, Geoffroy fit preuve de sang-froid, de dignité, et garda les honneurs du champ de bataille, c'est-à-dire de la loge; il consacra son feuilleton du 15 à un récit dédaigneux de l'incident, en soulignant malicieusement ce que, là comme en scène, la mimique de Talma avait eu d'exagéré et d'inélégant. L'altercation passionna le public parisien, qu'on eût pu croire absorbé par l'attente des nouvelles de Russie; malgré les haines féroces que Geoffroy s'était attirées par la sévérité de ses appréciations sur les littérateurs et les comédiens, par ses campagnes contre la philosophie du dix-huitième siècle, une notable partie de l'opinion se prononça contre son agresseur. Quand, le 12 décembre, celui-ci reparut en scène dans *Rhadamiste* de Crébillon, des sifflets se mêlèrent aux applaudissements (2).

Le nom de Talma appelle celui de Lafon (3), son *double* pendant la période napoléonienne et presque son émule, au jugement de certains contemporains (4). Lafon, originaire du bourg de Lalinde, proche de Bergerac, avait reçu une éducation soignée : après avoir pensé pour lui à l'Église, sa famille le destina à la médecine. Étudiant à Bordeaux, puis à Montpellier,

(1) Bulletin de police du 10 décembre 1812 : AF. IV, 1524.

(2) Bulletin de police du 13 décembre 1812 : *Ibidem*.

(3) On écrit souvent *Lafont* ou *Lafond;* je me suis conformé à la signature autographe de l'artiste, telle qu'elle figure sur plusieurs pièces de son dossier personnel (Arch. Com.-Fr.).

(4) Sur Lafon, on peut consulter une toute récente monographie de M. Joseph Durieux *(Célébrités périgourdines; le tragédien Lafon)*.

quelques succès remportés dans des comédies de société lui révélèrent sa vraie vocation. Après l'avoir entendu, le poète Raynouard l'engagea vivement à aller tenter la fortune à Paris (1). On racontait plus tard qu'il s'était mis en route avec 25 louis dans sa poche, se jurant à soi-même « que si, les 25 louis mangés, il n'était pas reçu, il se brûlerait la cervelle (2) » : l'anecdote est sans doute controuvée, car tout ce que l'on sait du caractère de Lafon concorde mal avec ces allures de matamore. Quoi qu'il en soit, Dugazon, qu'il prit pour professeur, discerna en lui des aptitudes plutôt tragiques, et le fit débuter le 8 mai 1800 dans Achille d'*Iphigénie*, qui demeura son meilleur rôle, le seul où il fût égal et peut-être supérieur à Talma. Son succès fut très vif, succès de chaleur, de distinction et de prestance physique : on l'appela couramment dès lors « le beau Lafon ».

L'heureux débutant faisait preuve d'une défiance de soi triplement méritoire chez un jeune homme, chez un comédien, chez un compatriote de Cyrano : en demandant le temps d'étudier à fond les nouveaux rôles qu'on voudrait lui confier, il écrivait au comité : « Je crains mon insuffisance, et cette appréhension est bien naturelle à un commençant (3). » Il fut tout d'abord étranger à la cabale qui le posa en rival de Talma. Certains admirateurs de ce dernier, à commencer par le Premier Consul, se félicitèrent d'une concurrence qui devait stimuler son talent, et lui dirent amicalement : « Vous dormiez, il va vous réveiller (4). » D'autres, plus mal disposés, ou sin-

(1) De Manne, *la Troupe de Talma*, p. 233.

(2) Stendhal, *Journal*, p. 28 (écrit à la date du 25 floréal an XI-15 mai 1803).

(3) 4 messidor an VIII (23 juin 1800) : Dossier : Arch. Com.-Fr.

(4) Talma lui-même aurait redit à Mlle George le propos de Bonaparte (Mlle George, *Mémoires*, p. 17).

cèrement engoués du talent de Lafon, déclaraient sérieusement que celui-ci observait plus fidèlement les traditions classiques (1), jouait mieux le répertoire de Racine et de Voltaire (2). Geoffroy allait jusqu'à déclarer que, dans Tancrède, Lafon avait fait revivre Lekain (3), ce qui, on le sait, était l'éloge suprême sous la plume du vieux critique. Les femmes, conquises par l'extérieur avantageux de Lafon, par l'émotion qui vibrait dans ses déclarations amoureuses, prenaient en majorité parti pour lui (4).

La cabale, on l'a vu, se manifesta avec une telle vivacité que Talma en fut momentanément démoralisé, et qu'il fallut le triomphe de *Manlius*, au début de 1806, pour lui rendre pleinement courage. Dans les années suivantes, c'est l'inverse qui se produisit : acclamé dans tous les rôles où il lui prenait fantaisie de se montrer, Talma émit la prétention d'exercer rigoureusement ses droits de « chef d'emploi » et de jouer quand il lui plairait dans toutes les tragédies mises à l'affiche, sauf à faire à Lafon l'abandon de quelques rôles déterminés, choisis parmi les meilleurs. Mais cette générosité même dissimulait un piège, car Talma annonçait par exemple l'intention de céder à Lafon Manlius, où lui-même était incomparable, et où il était sûr que le public le réclamerait; c'était donc une avanie qu'il ménageait à son ancien rival. A son tour Lafon parla de démissionner, si on ne le laissait pas jouer de temps à autre *tous* les

(1) *Journal de l'Empire*, 3 décembre 1811 (feuilleton de Geoffroy).

(2) Cf. une appréciation de Mlle de Meulan, reproduite dans le recueil *Temps passé*, t. I, p. 70.

(3) *Journal des Débats*, 12 ventôse an XII.

(4) Mlle George, *Mémoires*, p. 16. Pourtant, l'anglomane et dénigrante Mme de Cazenove d'Arlens écrivait en 1803, au sortir d'une représentation de *Sémiramis* : « Lafon beugle comme un taureau et ses bras sont à une lieue de son corps. » (*Journal*, p. 58.)

premiers rôles tragiques, notamment Achille, Rodrigue, Orosmane, Tancrède, qui avaient établi et consacré son succès. Il paraît avoir eu satisfaction en fait (1).

Suivant un très ancien usage, à l'observation duquel Lekain et Mlle Clairon s'étaient seuls soustraits sous l'ancien régime, Lafon s'essaya dans la comédie. Le 20 septembre 1806, il parut successivement dans Clitandre des *Femmes savantes* et dans Détieulette de la *Gageure imprévue,* de Sedaine (2) : il y trahit quelque embarras (3), comme il arrive aux meilleurs acteurs quand ils changent de genre, mais en somme l'épreuve tourna à son avantage, et pendant plusieurs représentations un public nombreux témoigna sa satisfaction. Lafon se produisit ensuite dans le *Misanthrope,* où son succès fut plus discuté, parce qu'il donna au rôle d'Alceste une allure quasi tragique : on n'était point habitué alors à considérer certains caractères de Molière comme des personnages de drame, et beaucoup d'auditeurs, dérangés dans leurs habitudes d'esprit, en surent mauvais gré à l'artiste (4). Lafon, d'ailleurs, ne persévéra point dans cette expérience.

(1) Nous ne connaissons cet incident que par des allusions assez mystérieuses de Geoffroy dans le feuilleton du *Journal de l'Empire* du 25 avril 1812.

(2) Laugier, *Documents historiques sur la Comédie-Française,* p. 78.

(3) Citons l'appréciation de Geoffroy, moins encore pour le fond que comme spécimen du ton pédantesquement mythologique et galantin auquel le crititique croyait devoir rester fidèle : « Un commerce suivi avec Thalie donnera à ce nouvel amant plus de familiarité, plus d'aisance : on peut être timide et embarrassé dans une première entrevue, mais par degrés on devient plus entreprenant; et peut-être Lafon, qui le premier jour a été trop respectueux avec la déesse, poussera-t-il bientôt la hardiesse jusqu'à lui ravir ses plus précieuses faveurs. » (*Journal de l'Empire,* 22 septembre 1806.)

(4) Mme de Rémusat à son mari, 27 octobre 1806 : *Lettres,* t. II, p. 46-47.

Dans les premiers temps qui suivirent la réunion, les grands rôles tragiques étaient encore tenus par Larive, un élève de Mlle Clairon, qui avait débuté avec éclat vers la fin du règne de Louis XV, mais qui, prématurément vieilli, ne recueillait plus du public du Consulat que des quolibets (1). Les agents de Dubois prétendaient qu'il y avait une cabale montée par les journaux pour désorganiser la troupe reformée, en rendant Larive antipathique aux spectateurs (2) : mais c'était très spontanément que ceux-ci sifflaient Larive dans Rodrigue ou dans Oreste. Le malheureux parut pour la dernière fois en scène au printemps de 1801 (3), et vécut encore plus d'un quart de siècle dans la retraite.

Monvel, doyen des sociétaires, membre de l'Institut avant comme après la réorganisation de ce corps en l'an XI, avait vieilli lui aussi : mais c'était un excellent acteur, qui remédiait à ses défauts physiques par les ressources d'un art consommé; d'ailleurs les rôles de rois et de pères nobles, qui étaient son lot, le contraignaient moins à se rajeunir. Quoique sa taille fût voûtée et que la perte de ses dents gênât considérablement son débit (4), il tenait encore le rôle d'Auguste, dans *Cinna*, avec une puissance de mimique et d'intonation qui soulevait les acclamations (5). Un juge très exigeant et très

(1) Mlle George, *Mémoires*, p. 12-13.

(2) Rapport du préfet de police, 3 vendémiaire an IX (25 septembre 1800) : AF. IV, 1329.

(3) Exactement le 15 mai 1801, dans Oreste d'*Andromaque* (Registres; Arch. Com.-Fr.).

(4) Indépendamment de la peine qu'il éprouvait à articuler, ses lèvres se couvraient constamment d'écume, qu'il essuyait à la dérobée pendant les répliques de ses camarades (Charles Maurice, *Histoire anecdotique du théâtre*, t. I, p. 151-152).

(5) *Décade*, an XII, t. I, p. 183.

personnel dans ses appréciations, le Premier Consul, savait gré à Monvel de lui avoir révélé la vraie signification du dénouement de la tragédie, en débitant le fameux passage,

Soyons amis, Cinna : c'est moi qui t'en convie,
. . . . . .

« d'un ton si habile et si rusé que je compris que cette action n'était que la feinte d'un tyran (1) ». Conforme peut-être à la vérité historique et au caractère réel de l'empereur Auguste, une telle interprétation s'écartait assurément de la pensée de Corneille, mais elle faisait honneur à l'ingéniosité de l'acteur; c'est le privilège des chefs-d'œuvre de l'art dramatique, de fournir indéfiniment de nouvelles créations aux grands comédiens.

Si vaillamment, si habilement qu'il luttât contre l'âge et contre les infirmités, si encouragé qu'il fût par la faveur persistante du public, Monvel eut la sagesse de ne pas s'éterniser sur la scène. Il fit sa dernière création en 1804, dans un rôle du *Pierre le Grand* de Carrion de Nisas : « Quoique difficile à entendre et peu agréable à voir », écrivait un critique qui ne l'aimait guère, « il ne sera pas remplacé (2). » Monvel prit définitivement sa retraite le 1er mars 1807, pour mourir cinq ans plus tard : « Il s'est retiré », consignait-on sur les registres, « avec la réputation d'un des plus grands acteurs qui aient honoré la scène française (3). » Il laissait au théâtre une fille naturelle, dont la réputation commençait à s'affirmer et dont la carrière d'ingénue devait être

(1) Mme de Rémusat, *Mémoires*, t. I, p. 279.
(2) *Journal des Débats*, 25 messidor an XII (feuilleton de Geoffroy).
(3) Arch. Com.-Fr.

aussi glorieuse qu'étonnamment prolongée, puisque c'était Mlle Mars.

La retraite de Monvel fit passer au premier plan, dans les rôles de pères nobles tragiques ou comiques, Baptiste *aîné* (l'un de ses frères, Baptiste *cadet*, appartenait également au Théâtre-Français, mais se cantonnait dans les niais de comédie, où il n'avait pas de rival; un autre, colonel et baron de l'Empire sous le nom d'Anselme, mourut en 1810 des suites de blessures reçues en Espagne) (1). — A côté de lui, Saint-Prix se faisait applaudir; cet auteur, qui n'avait pas été compris dans la réunion de 1799, fut réintégré dans la troupe un peu plus tard, sur l'ordre exprès du Premier Consul, qui se rappelait avoir admiré en 1792, jeune officier, sa création du rôle de Caïn dans la *Mort d'Abel* de Legouvé (2). Avec l'âge, il avait perdu sans doute de sa fougue, mais son extérieur et son débit imposants firent merveille dans le grand maître des *Templiers*, et dans plusieurs rôles de Racine, tels qu'Agamemnon, Joad, Mithridate ou Burrhus (3). — Un peu au-dessous, Damas, chef des seconds rôles dans les deux genres, jouait dans un nombre considérable de pièces et rendait de réels services, dont le public lui savait insuffisamment gré (4). Son défaut prédominant était la vulgarité, et quand il ten-

(1) Bulletin de police des 19-20 août 1810 : AF. IV, 1059.

(2) De Manne, *la Troupe de Talma*, p. 53-54. Il paraît que Saint-Prix produisait un effet saisissant quand, la bêche à la main, il entamait le monologue alors fameux :

Travailler et haïr, voilà donc mon partage !

. . . . . .

(3) *Journal de l'Empire*, 8 mai 1813 (feuilleton de Geoffroy).

(4) *Journal des Débats*, 12 nivôse an XII (feuilleton).

tait de réagir, il tombait trop souvent dans le maniéré; un jour qu'il s'était risqué dans le rôle d'Alceste, en l'absence de Fleury, et qu'il débitait avec emphase ces vers de la scène du sonnet :

> Ce n'est que jeux de mots, qu'affectation pure,
> Et ce n'est pas ainsi que parle la nature,

un vieil habitué lui cria impatienté : « Non, monsieur, ce n'est pas ainsi (1) ! »

Trop souvent méconnu, parfois discuté, Damas du moins n'était point pour le public un objet de dérision, comme tel ou tel auteur tragique dont l'entrée en scène avait pour résultat infaillible, suivant l'expression de Geoffroy, « d'égayer le pathétique (2) ». C'était le sort peu enviable du vieux Vanhove, qui d'ailleurs ne tarda point à prendre sa retraite, de Mme Suin et surtout de Naudet (3). Ce dernier dénaturait les rôles de pères nobles, donnant un accent de trivialité bourgeoise au désespoir de don Diègue ou de Lusignan : quand il était en scène, le parterre exprimait son mécontentement en éclatant de rire aux passages les plus dramatiques.

En somme, à une époque où le public aimait et réclamait la tragédie, la troupe du Théâtre-Français était assez pauvre en acteurs tragiques : le génie de Talma et le talent de Lafon ne suffisaient pas à pallier cette indigence. On essaya d'y remédier en faisant appel à des débutants, dont quelques-uns étaient réservés à un bel avenir, dont aucun ne s'imposa d'emblée.

Michelot débuta à la fois dans les deux genres le

(1) De Manne, *la Troupe de Talma*, p. 172.
(2) *Journal des Débats*, 25 messidor an XII (feuilleton).
(3) *L'Opinion du parterre*, t. I, p. 66-67.

29 mars 1805, dans *Britannicus* et dans les *Fausses infidélités,* en faisant annoncer dans les journaux qu'il n'avait que dix-huit ans. L'accueil du public et de la critique fut plutôt sévère (1), et c'est au bout de six ans seulement, le 18 juillet 1811, que le jeune homme fut reçu sociétaire par arrêté de Rémusat (2).

Le 10 juin 1807, en vertu des prérogatives traditionnelles de la Comédie-Française, un ordre de début fut expédié d'office à deux acteurs applaudis du théâtre de Lyon, le tragédien Joanny et le premier comique Thénard (3). Joanny, qui avait eu également des succès à Marseille, fut contesté rue de Richelieu, et eut le bon esprit de retourner achever son apprentissage dans les départements. Il ne reparut à Paris qu'en 1819, à l'Odéon, et quoique les railleurs l'appelassent le *Talma de la province,* son jeu emphatique et saccadé fut applaudi dans les drames de Casimir Delavigne. Il devait passer au Théâtre-Français en 1825, et y créer le rôle de don Ruy Gomez dans *Hernani.*

Quant au futur créateur du rôle d'Hernani, Firmin, il débuta un peu plus tard, le 3 juillet 1811, dans Séide de *Mahomet* et Dormilli des *Fausses infidélités,* mais le public parisien le connaissait de longue date. Encore enfant, il avait paru au théâtre des Jeunes-Élèves, et en 1806, Picard l'avait engagé au Théâtre de l'Impératrice, où il s'était fait rapidement apprécier. Il devait être sociétaire en 1817.

Le 18 août 1813, il y eut encore un début tragique dont on augura favorablement, celui du jeune acteur

(1) Cf. le feuilleton de Geoffroy dans le *Journal des Débats* du 10 germinal an XIII.

(2) De Manne, *la Troupe de Talma,* p. 288-289.

(3) Laugier *Documents historiques sur la Comédie-Française,* p. 79.

Desmousseaux dans le rôle, réputé difficile, de Tancrède. A l'inverse des artistes qui viennent d'être nommés, la suite pour lui répondit imparfaitement à ce premier succès : c'est après une carrière honorable, mais moyenne, qu'il prit sa retraite en 1840.

III

La troupe reformée en 1799 ne comptait qu'une grande actrice tragique, Mlle Raucourt. Elle avait alors dépassé la quarantaine, et sa beauté, qui avait fait sensation lors de ses débuts (1), commençait à s'altérer : mais elle ne cessait au contraire de gagner en majesté, en science de son métier, en autorité. Douze ans plus tard, Geoffroy devait encore saluer en elle la dernière héritière de Lekain et de Mlle Clairon, la seule sociétaire fidèle au culte de la « noblesse tragique », tandis que tous ses camarades donnaient dans « un naturel plus ou moins familier (2) ». Si dans les rôles de sentiment, comme Phèdre, elle ne se montrait pas assez touchante, elle était incomparable dans les mères et les reines. Même après les débuts éclatants qui signalèrent la seconde période du Consulat et renforcèrent sérieusement le bataillon des tragédiennes, un admirateur enthousiaste de Mlle George écrivait en 1805 : « Mlle Raucourt est encore la seule au Théâtre-Français qui soit capable de rendre les grands caractères tragiques, tels que Cléopâtre, Médée, Agrippine, Jocaste, etc., etc. : c'est la grande reine par excellence, parce qu'elle joint à une

(1) Cf. comte Gabriel Mareschal de Bièvre, *le Marquis de Bièvre*, p. 113 et s.

(2) *Journal de l'Empire*, 10 septembre 1811 (feuilleton).

intelligence parfaite, à une profonde connaissance de l'art, cette majesté et cette fierté d'attitude, cette superbe représentation, et si l'on peut ainsi parler, cette étoffe tragique, nécessaire à de pareils rôles (1). »

Néanmoins, la réputation de Mlle Raucourt subit une éclipse dans les premiers temps de l'Empire. Un peu déconcertées par les acclamations qui saluaient sa rentrée dans *Rodogune* (2), ses jeunes rivales se remettaient bientôt à cabaler contre elle. Son talent suscitait naturellement des jalousies; on déclarait son jeu vieilli, démodé. Surtout, son caractère lui valait de la part des gens de lettres comme des comédiens de très vives antipathies : ses mœurs, jadis légères, passaient pour être devenues infâmes (3). On s'ingéniait à faire plus rarement figurer son nom dans les distributions, à ménager des succès dans ses anciens rôles aux nouvelles venues; au foyer, où jadis elle trônait, elle ne trouvait plus qu'un accueil glacial.

Découragée et presque dégoûtée, elle accepta du gouvernement en 1807 une mission qui l'éloignerait momentanément de Paris : il s'agissait de former et de diriger deux troupes qui devaient hâter l'assimilation intellectuelle des Italiens, en les initiant aux chefs-d'œuvre de notre théâtre classique. Un décret intervint le 10 juillet 1806, décret que l'empereur avait peut-être dicté (4). Une troupe devait parcourir les grandes villes

(1) *Journal des Débats*, 29 ventôse an XIII (feuilleton); cf. l'opinion de Mlle de Meulan : M. et Mme Guizot, *le Temps passé*, t. I, p. 63.

(2) *Journal des Débats*, 27 frimaire an XII (feuilleton).

(3) Cf. les imputations fort précises d'Arnault (*Souvenirs d'un sexagénaire*, t. I, p. 318-320), et un seul mot, mais un mot terrible, échappé à Mlle George, qui fut l'élève de Mlle Raucourt (*Mémoires*, p. 25).

(4) On l'a reproduit en entier dans la *Correspondance*, sous le numéro 10475.

des départements italiens de l'Empire (Turin, Alexandrie, Gênes, Parme) (1), et l'autre celles du royaume d'Italie proprement dit (Milan, Venise, Brescia, Bologne). Un article du décret édictait une recommandation un peu naïve : « La demoiselle Raucourt n'admettra, dans la composition de ces troupes, que des acteurs français d'un talent reconnu et parfaitement en état de rendre les beautés de la tragédie et de la comédie françaises. » Pour chaque troupe, l'empereur allouait à la directrice 30 000 francs pour dépenses initiales et 50 000 de subvention annuelle, à acquitter par moitié par les deux Trésors de l'Empire français et du royaume d'Italie.

Mlle Raucourt partit pleine de confiance, emmenant entre autres recrues le jeune Monrose, qui devait sous la Restauration et sous Louis-Philippe être un des meilleurs comiques de la rue de Richelieu (2). Il fallut moins d'un an pour la désabuser et pour la charger d'un gros passif. Elle écrivit, elle signa plutôt une lettre suppliante, où se déclarant « de Votre Majesté la plus humble, la plus fidèle et la plus soumise sujette », elle confiait au souverain ses déboires (3). « Je connaissais l'Italie », lui faisait dire le pédant qu'elle avait pris pour rédacteur, « mais ne me croyant pas destinée à y former des reposoirs pour Melpomène et pour Thalie, je n'avais pas approfondi quelques détails tenant à la localité et dont la découverte a été assez fâcheuse... » Suivaient, en termes moins mythologiques et d'autant plus piquants, des doléances sur la cherté exorbitante des loyers des salles italiennes, sur le manque d'empressement des indigènes, sur la ladrerie des fonctionnaires français,

(1) A cette date, Florence et Rome n'avaient pas encore été réunies à l'Empire.

(2) De Manne, *la Troupe de Talma*, p. 366.

(3) S. d. (1807) : AF. IV, plaq. 1390.

dont on avait escompté l'assiduité comme un sérieux élément de recettes : « Cet article est *nul :* à l'exception du général Menou (1), tous se font donner des loges gratis ; quelques-uns se refusent même à payer le billet d'entrée (2), qui est de 15 ou 18 sous suivant les villes où l'on représente... » — Napoléon fit préparer un décret pour accorder à Mlle Raucourt un secours extraordinaire ; il y introduisit des corrections autographes et le revêtit de sa signature (3) ; mais il se ravisa sans doute, car ce décret, qui ne porte pas de date, paraît bien n'avoir jamais été expédié.

Par dépit ou par dignité, la tragédienne tarda quelque peu à reparaître sur la scène du Théâtre-Français. Ce délai servit utilement ses intérêts. Depuis surtout la fugue de Mlle George en Russie, aucune autre actrice n'était capable de tenir supérieurement les grands rôles de reines. Les petites jalousies étaient tombées, les vilaines histoires plus ou moins oubliées. Bref, Mlle Raucourt fut non pas accueillie comme l'enfant prodigue, mais acclamée comme une souveraine qui aurait repris possession de son empire : « Elle a joué Sémiramis », écrivait Geoffroy, « avec cette fierté, cette tenue magnifique, cette énergie, et toutes les autres qualités qui deviennent si rares, et dont on ne retrouve pas même l'ombre dans les débutantes qui s'offrent pour cet emploi (4). » Il y avait là de quoi rendre courage à l'actrice, qui dans les dernières années de l'Empire passa en revue tous ses rôles avec un succès désormais incontesté : « Elle est aujourd'hui meilleure qu'elle n'a

(1) Menou était alors gouverneur général du Piémont.
(2) Il y avait généralement un droit d'entrée uniforme, qui était distinct du prix des diverses places.
(3) AF. IV, plaq. 1390.
(4) *Journal de l'Empire,* 5 novembre 1811 (feuilleton).

jamais été... Chaque rôle qu'elle joue est une leçon qu'elle donne (1)... On l'a vue dans Médée, Cléopâtre, Athalie, Jocaste, Léontine, Agrippine, étaler ce que nos héroïnes tragiques ont de plus fier, de plus véhément et de plus profond (2). »

A côté ou plutôt bien au-dessous de Mlle Raucourt, la tragédie était jouée lors de la réunion par Mme Suin, que le parterre avait prise en grippe et qui dut bientôt demander sa retraite; par Mlle Fleury (nullement parente du comédien du même nom), qui allait elle aussi lasser le public en s'acharnant à réclamer tous les premiers rôles pour barrer la route aux débutantes (3); enfin par la fille du vieux Vanhove, qu'un divorce avait séparée du musicien Petit et qui n'allait pas tarder à porter un nom glorieux : « Mlle Vanhove », est-il consigné sur le registre à la date du 8 messidor an X (27 juin 1802), « ayant épousé hier le c. Talma, a pris à compter d'aujourd'hui sur les affiches et journaux le nom de Mme Talma, à la place de celui de Vanhove ou Petit (4) qu'elle portait auparavant (5). »

Mme Talma, qui jouait à la fois les princesses de tragédie et les grandes coquettes de comédie, où elle doublait Mlle Contat, Mme Talma était comme Mlle Fleury une actrice qui se prodiguait trop. Dans la tragédie, son accent, volontiers plaintif, parut monotone et larmoyant quand on put faire la comparaison avec la sensibilité si vibrante de Mlle Duchesnois. A la fin des

(1) *Journal de l'Empire*, 31 octobre 1812.

(2) *Ibidem*, 13 mai 1813. Mlle Raucourt allait mourir le 15 janvier 1815.

(3) Mme de Rémusat à son mari, 10 janvier 1806 : *Lettres*, t. II, p. 8.

(4) On disait couramment « Mme Petit-Vanhove ».

(5) Arch. Com.-Fr.

représentations d'Erfurt, Napoléon excédé déclara tout net à son mari qu'il n'en voulait plus dans des rôles tragiques (1). Malgré quelques essais plutôt heureux dans les mères de comédie, elle se dépita, et prit sa retraite en 1811. Devenue veuve de Talma, elle devait convoler en troisièmes noces avec le comte de Chalot, et mourir presque nonagénaire en 1860.

Plusieurs débuts, presque tous heureux et quelques-uns éclatants, vinrent dès le Consulat grossir les rangs des tragédiennes. Ce fut d'abord Mlle Volnais (2), qui parut le 7 mai 1801 dans Junie de *Britannicus*, à quinze ans, et souleva un enthousiasme tumultueux : non seulement le public la rappela, mais on lui jeta des couronnes (3). Quoique elle aussi abusât des sanglots (4), son succès se maintint, assombri seulement par la rivalité d'une autre novice, qui s'était ménagé de puissantes protections. Même après la période des débuts, même après l'apparition sur la scène de deux nouvelles tragédiennes qui les reléguaient au second plan, la concurrence se maintint très âpre entre Mlles Volnais et Bourgoin. En 1805, Mlle Volnais osait porter ses doléances jusqu'aux pieds de la compatissante Joséphine, multipliant les visites à Saint-Cloud et se plaignant à l'impératrice, que ces potins de coulisses n'ennuyaient qu'à moitié, des procédés désobligeants, insolents même, de sa rivale (5). Elle prit sa revanche cinq ans plus

(1) De Manne, *la Troupe de Talma*, p. 81.

(2) Elle s'appelait en réalité Croizet, et avait reçu son nom de théâtre à un souper chez son maître Dazincourt, à qui elle avait demandé un verre de vin de *Volnay*.

(3) *Décade*, an IX, t. III, p. 556.

(4) Mlle George, *Mémoires*, p. 17.

(5) Mme de Rémusat à son mari, 4e complémentaire an XIII (21 septembre 1805) : *Lettres*, t. I, p. 264-265.

tard, quand Mlle Bourgoin revint d'une longue absence en Russie; Mlle Volnais prétendit que sa camarade avait de ce fait perdu son rang d'ancienneté, et qu'elle-même avait désormais le droit de revendiquer tous les rôles qui leur étaient communs (1); Rémusat dut intervenir, et décider qu'elles alterneraient (2).

Quelques semaines après Mlle Volnais, une débutante à peine plus âgée, Mlle Gros, se montra dans le rôle d'Aménaïde de *Tancrède*. A elle aussi l'épreuve fut favorable (3) : mais quoiqu'elle passât pour avoir conquis les bonnes grâces de Joseph Bonaparte, le frère aîné du Consul, sa carrière ultérieure fut plutôt terne.

A l'automne de 1799, avant le coup d'État de Brumaire, une jeune fille de dix-huit ans, élève d'un architecte de la Monnaie (car tout le monde alors se mêlait d'enseigner l'art dramatique) et du poète Palissot (4), avait fait une apparition peu goûtée sur la scène du Théâtre-Français. Mlle Bourgoin eut le bon esprit d'interrompre ses débuts, et de se remettre pendant plus de deux ans au travail, sous la direction de l'ancienne émule de la Clairon, Mlle Dumesnil, alors plus qu'octogénaire; elle eut surtout l'art ou la chance de s'attacher le savant Chaptal, qui, devenu ministre de l'intérieur, mit sans vergogne l'influence gouvernementale à son service et laissa même publier dans les journaux une lettre où il faisait l'éloge de la jeune actrice (5). Celle-ci débuta à nouveau le 28 novembre 1801, dans la *Mélanie* de Laharpe et dans Agnès de l'*École des femmes* (6).

(1) Bulletin de police des 16-17 septembre 1810 : AF. IV, 1510.
(2) De Manne, *la Troupe de Talma*, p. 266, note.
(3) *Décade*, an IX, t. IV, p. 307-310.
(4) Méneval, *Mémoires*, t. I, p. 78.
(5) Frédéric Masson, *Napoléon et les femmes*, p. 100.
(6) Aulard, *Paris sous le Consulat*, t. II, p. 629-630.

Cette fois, son succès de beauté fut très franc, mais son jeu fut encore discuté. On pensait tout au moins qu'elle ne serait reçue définitivement qu'après ses deux concurrentes, Mlles Volnais et Gros. Le ministre interposa son autorité pour la faire nommer, et nommer la première. Si asservie que fût dès lors la presse, Geoffroy se permit une allusion épigrammatique à ce tour de faveur : « Entre les trois débutantes, le jugement de Pâris a décidé; c'est à la beauté qu'on a donné la pomme (1). »

Quoique cette beauté mutine, quoique le ton mordant de sa voix semblassent plutôt la vouer à la comédie, Mlle Bourgoin s'obstina à jouer surtout le répertoire tragique, qui était en possession de la vogue. Le parterre l'aimait, la fêtait (2), la houspillait quelquefois presque grossièrement, se permettant d'inciviles allusions à sa vie très libre. Un jour notamment qu'elle jouait Junie de *Britannicus*, dans la grande scène avec Néron au troisième acte, le vers

Seigneur, j'irai remplir le nombre des vestales,

fut salué par des éclats de rire si outrageants que l'actrice suffoquée s'enfuit dans les coulisses et revint quelques instants après les yeux pleins de larmes : on l'applaudit alors en manière d'excuse (3).

Une autre taquinerie, d'aussi mauvais goût au moins, eut pour auteur le nouvel empereur des Français. Un soir de l'été de 1804, tandis que Chaptal mandé travail-

(1) *Journal des Débats*, 17 nivôse an X (feuilleton).

(2) En décembre 1802, en pleine vogue des débuts de Mlles Duchesnois et George, Mlle Bourgoin fit une rentrée très applaudie dans Monime de *Mithridate* (Aulard, *Paris sous le Consulat*, t. III, p. 468).

(3) De Manne, *la Troupe de Talma*, p. 252.

lait avec le souverain, on annonça que Mlle Bourgoin s'était rendue à l'appel de Sa Majesté. Le ministre, outré de jalousie et d'indignation, rangea incontinent ses papiers et s'en fut chez lui écrire sa lettre de démission (1); cependant l'empereur, content de l'avoir troublé dans sa quiétude d'amoureux, renvoya l'actrice sans la recevoir. Elle prit fort mal la plaisanterie, affectant dès lors de dénigrer le souverain et le régime (2). Sa liaison avec Chaptal semble avoir survécu à l'explication qui dut s'ensuivre, car, l'automne d'après encore, l'ancien ministre la recevait dans sa loge au théâtre, où elle « folâtrait... aux yeux de tout le public (3) ».

A l'entrée de l'année 1802, les trois nouvelles venues, Mlles Volnais, Gros et Bourgoin, paraissaient devoir se partager ou se disputer les premiers rôles tragiques. Bientôt deux débuts retentissants allaient les reléguer à l'arrière-plan.

Vers la fin d'octobre 1801, un rapport du chef de la quatrième division informait le ministre de l'intérieur qu'une demoiselle Duchesnois, se destinant au Théâtre-Français, sollicitait à la fois un secours pour pouvoir continuer ses études et la faveur d'une audition person-

(1) M. le vicomte Chaptal (aujourd'hui M. l'abbé Chaptal, curé de Notre-Dame-du-Travail, à Paris-Plaisance) n'a pas contesté l'authenticité de cette anecdote dans la biographie qu'il a jointe aux *Souvenirs sur Napoléon* de son bisaïeul (p. 103). La scène dut se passer dans les premiers jours de juillet 1804, à Saint-Cloud, car le 23 messidor an XII (12 juillet), Napoléon annonçait confidentiellement à Champagny, alors ambassadeur à Vienne, sa prochaine nomination au ministère de l'intérieur (*Correspondance,* 7855). La démission de Chaptal ne fut officiellement acceptée que par une lettre impériale du 18 thermidor (6 août), datée de Calais (*Ibidem,* 7903).

(2) Frédéric Masson, *Napoléon et les femmes,* p. 101.

(3) Stendhal, *Journal,* p. 89 (à la date du 14 brumaire an XIII [5 novembre 1804]).

nelle. Elle invoquait le témoignage du comédien Dugazon, qui lui donnait des « conseils (1) ».

Chaptal, qui se posait volontiers en protecteur des jeunes actrices, ne fit point difficulté d'accorder l'audience. Au jour fixé, il vit entrer dans son cabinet une grande fille de vingt-deux ans, qui avait la taille élancée, mais le teint bistre, les traits disgracieux, et surtout cette expression angoissée des personnes qui parties de bas, de très bas, redoutent toujours qu'on ne leur jette à la face un passé d'opprobre et de misère (2). Invitée pour la forme à débiter quelque tirade classique, sa physionomie tout à l'heure ingrate devint si touchante, surtout sa voix se révéla si pathétique, si mélodieuse, que le ministre l'encouragea et lui indiqua un maître plus approprié à son genre de talent que le facétieux Dugazon, à savoir le poète tragique Legouvé (3). En ce lendemain de bouleversement, les règles de la hiérarchie sociale n'étaient point rigoureusement délimitées : Legouvé accepta sans scrupule une tâche qui semblerait aujourd'hui au-dessous de la dignité d'un académicien. Pendant de longs mois d'enseignement quotidien, une solide intimité se noua entre lui et son élève ; plus tard, après le succès, celle-ci protestait publiquement contre une légende qui lui attribuait pour maître un autre poète (Vigée, le frère de Mme Lebrun) (4) ; plus tard encore Legouvé, devenu veuf, songea à lui donner son nom, et ce fut l'actrice qui eut le bon goût de décliner la proposition (5).

(1) Rapport du 4 brumaire an X (26 octobre 1801) : dossier Duchesnois, Arch. Com.-Fr.

(2) Frédéric Masson, *Napoléon et les femmes*, p. 98-99.

(3) E. Legouvé, *Soixante ans de souvenirs*, t. I, p. 197-198.

(4) Lettre à la *Décade*, du 22 fructidor an X (9 septembre 1802) : *Décade*, an X, t. IV, p. 569-570 (« Nul autre que le c. Legouvé ne m'a donné des leçons. »)

(5) De Manne, *la Troupe de Talma*, p. 274, note.

Quand le moment parut venu de solliciter un ordre de début, Mlle Duchesnois déclama une scène de *Phèdre* dans le cabinet de Rœderer, en présence du directeur de l'Opéra, Cellerier; cet arbitre du maintien théâtral pronostiqua un échec et daigna motiver ainsi son opinion : « Avez-vous remarqué son pied gauche pendant toute la scène (1)? » Dans les coulisses, où elle fréquentait pour se familiariser avec le théâtre, les lazzis se succédaient sur ses toilettes râpées, sur sa mine souffreteuse. Enfin, son début d'essai à Versailles, le 12 juillet 1802, fut pitoyable : la gorge serrée d'effroi, c'est à peine si elle put balbutier jusqu'au bout le rôle écrasant de Phèdre. Il fallut l'intervention alors puissante de Mme de Montesson (2) pour obtenir que le début à Paris ne fût pas contremandé : encore était-il convenu que ce ne serait qu'une épreuve de tolérance, destinée à procurer à l'actrice un meilleur engagement en province, car on considérait unanimement qu'il ne pouvait être question pour elle d'une carrière au Théâtre-Français (3).

Par une de ces surprises dont les annales dramatiques offrent maint exemple, la débutante alla aux nues dans la soirée du 3 août 1802. Stimulée par les reproches de son maître, par les encouragements de Mme Legouvé, par la pensée qu'elle allait décider de sa propre fortune, elle triompha de son angoisse pour rendre avec une surprenante profondeur de sentiment, avec une magie de diction inconnue depuis longtemps, les transports et les scrupules

De Phèdre malgré soi perfide, incestueuse.

(1) Rœderer, *Œuvres*, t. III, p. 406.
(2) Son gendre, le général de Valence, était fort lié avec Legouvé.
(3) *Journal des Débats*, 5 germinal an XI (feuilleton rétrospectif).

Certains vieux amateurs, qui savaient par cœur leur Racine (c'était commun alors), croyaient entendre pour la première fois la musique de ces vers (1); d'autres pleuraient à la description que l'héroïne faisait de ses souffrances, comme à un mélodrame nouveau (2). Geoffroy, qui ne devait pas tarder à se montrer si hostile, si discourtois, Geoffroy allait dans le premier élan d'enthousiasme jusqu'à considérer la laideur de la débutante comme un avantage de plus : « Elle recevra des éloges et non des madrigaux... Vénus n'essaiera même pas de la ravir à Melpomène (3). »

On pouvait croire à une illusion éphémère, à une leçon mécaniquement retenue et récitée. Mais dans le courant du mois d'août, Mlle Duchesnois s'essayait successivement aux rôles de Sémiramis, d'Hermione, de Didon (dans la tragédie de Lefranc de Pompignan), de Roxane, faisant preuve partout de la même sensibilité dans les attitudes et dans l'accent, modulant avec une intonation un peu chantante et étrangement prenante les passages de tendresse ou de mélancolie : « Dès qu'elle avait posé le pied sur les planches », a écrit le fils de son professeur, « s'emparait d'elle une sorte de passion inconsciente, qui se communiquait au public comme une traînée de poudre (4). »

Interrompus au commencement de septembre sous prétexte d'une indisposition, en réalité parce que cette suite continue de succès semblait intolérable aux autres actrices (5), les débuts de Mlle Duchesnois reprirent au bout de quelque temps, et s'achevèrent le 9 novembre

(1) *Journal des Débats,* 12 fructidor an X.
(2) *Ibidem,* 27 thermidor an X.
(3) *Ibidem,* 17 thermidor an X.
(4) E. Legouvé, *Soixante ans de souvenirs,* t. I, p. 200.
(5) *Journal des Débats,* 15 fructidor an X (feuilleton).

par une représentation de *Phèdre,* la huitième, qu'on put sans hyperbole qualifier de triomphale. Quand la toile se fut relevée après des rappels enthousiastes, une couronne tomba sur la scène, et le parterre intima à l'acteur qui faisait Thésée l'ordre de la placer sur la tête de la tragédienne (1).

Une admiration si exaltée provoqua un commencement de réaction chez quelques personnes. Le critique Geoffroy, d'abord favorable à la débutante, se mit à multiplier les réserves. S'il ne comparait pas encore les partisans de Mlle Duchesnois aux convulsionnaires du cimetière Saint-Médard (2), il leur reprochait de se comporter comme « des provinciaux qui vont à la comédie pour la première fois, et qui n'ont jamais vu une actrice (3) ». Il se permettait surtout un rapprochement osé et perfide, si proche du plébiscite sur le Consulat à vie : « On dispute sur le mérite d'une actrice avec autant de chaleur que sur la forme d'un gouvernement, et l'on fait plus de façons pour recevoir une comédienne que pour accepter une constitution (4). » Après la scène du couronnement, il perdait de son côté le sens de la mesure, et ne dédaignait pas de rapporter une méchante épigramme, rappelant que Racine lui aussi avait jadis formé une actrice, la célèbre Champmeslé :

Champmeslé fut, dit-on, d'une beauté divine,
Et notre débutante a le plus laid minois;
Legouvé ressemble à Racine
Comme à Champmeslé Duchesnois (5).

(1) Aulard, *Paris sous le Consulat,* t. III, p. 392.
(2) *Journal des Débats,* 1er brumaire an XIII (feuilleton).
(3) *Ibidem,* 8 vendémiaire an XI.
(4) *Ibidem,* 18 vendémiaire an XI.
(5) *Ibidem,* 20 brumaire an XI.

Quant à l'hostilité des camarades, le succès n'avait fait que l'exaspérer. Lorsque le parterre transporté d'enthousiasme rappelait Mlle Duchesnois, aucun acteur, contrairement à la tradition, ne se présentait pour lui donner la main (1). Les plaisanteries faciles ne tarissaient pas sur la largeur de sa bouche ou la noirceur de sa peau; le lendemain d'une représentation de *Phèdre*, Mlle Gros, qui avait joué Œnone, étalait complaisamment au foyer ses bras tout bleuis des convulsives étreintes de Mlle Duchesnois; Mlle Contat, qui avait assez d'esprit et de talent pour admirer cette puissance de pathétique, trouva plaisant de s'écrier : « Oh! la malheureuse! est-ce qu'elle déteint (2)? » Le bruit courait que malgré le verdict réitéré du public, le comité se refusait à prononcer l'admission, et pour le contraindre il avait fallu un ordre formel du gouvernement (3).

C'est dans ce milieu que se forma la tenace légende de la sottise et de l'ignorance de Mlle Duchesnois. Celle-ci dut sans doute trahir quelque méconnaissance des généalogies du Dictionnaire de la Fable, sur lequel étaient alors ferrés tous les pédants de collège et de théâtre. Le péché paraissant irrémissible, on se plut à lui prêter mainte balourdise, comme d'avoir confondu Troyes en Champagne avec la ville de Priam, ou encore d'avoir dit tout éplorée, pendant qu'elle répétait la *Mort de Henri IV* : « Quand je pense que si Ravaillac ne l'avait pas tué, il vivrait peut-être encore (4)! »

(1) Ch. Maurice, *Histoire anecdotique du théâtre*, t. I, p. 80-81.
(2) Bouilly, *Mes récapitulations*, t. II, p. 265-266.
(3) Remacle, *Relations inédites des agents de Louis XVIII*, p. 205-206 (à la date du 13 décembre 1802).
(4) E. Legouvé, *Soixante ans de souvenirs*, t. I, p. 200 (Ernest Legouvé, qui avait six ans lors de la mort de son père, n'est ici l'écho que d'une tradition de coulisses : un peu plus

A ces imputations anonymes, qui se répètent parfois encore de confiance au bout d'un siècle, il convient d'opposer des témoignages précis. Pauline de Beaumont, l'une des natures les plus fines de ce temps, écrivait à Pasquier après avoir déjeuné avec Mlle Duchesnois : « Il m'est impossible de pardonner à ceux qui la trouvent bête (1). » Beyle-Stendhal, qui n'était indulgent qu'aux jolies femmes, a fréquenté assidûment l'actrice en 1804 et 1805, puisqu'il prit d'elle une série de leçons de déclamation : il parle à plusieurs reprises du charme de sa conversation, jamais de sa prétendue niaiserie (2). Enfin, les archives de la Comédie-Française possèdent un certain nombre de lettres de Mlle Duchesnois : si la plupart sont seulement signées d'elle, il en est quelques-unes écrites entièrement de sa main, correctes d'orthographe et de style. Une lettre entre autres, datée de Bruxelles, 21 messidor an XI (10 juillet 1803), raconte fort agréablement un dîner chez l'ex-directeur Barras avec le ménage Talma et une soirée chez le préfet Doulcet-Pontécoulant, marié à la tumultueuse Mme Lejay, l'ancienne amie de Mirabeau (3).

Pendant l'interruption des débuts de Mlle Duchesnois, au commencement de septembre 1802, on produisit une autre débutante de tragédie, Mme Xavier, élève de Dugazon. Froidement accueillie dans *Sémiramis*, l'actrice se heurta le 5 septembre, dans Hermione d'*Andromaque*,

loin, il rapporte une observation très judicieuse que Mlle Duchesnois lui fit plus tard à lui-même).

(1) Pasquier, *Mémoires*, t. I, p. 207-208 (la lettre porte la date du 16 juillet, sans indication d'année ; elle ne peut être que de 1803, car le 16 juillet 1802 Mlle Duchesnois n'avait pas encore débuté, et Mme de Beaumont mourut le 4 novembre 1803).

(2) Stendhal, *Journal*, p. 41 et s.

(3) Dossier Duchesnois : Arch. Com.-Fr.

à une évidente hostilité (1). Durant les trois premiers actes, ses adversaires se contentèrent de quelques murmures d'improbation : mais dans la grande scène du quatrième acte avec Oreste, au vers

S'il ne meurt aujourd'hui, je puis l'aimer demain,

les applaudissements d'une partie des spectateurs suscitèrent des coups de sifflet, qui firent perdre contenance à la débutante. Pendant qu'elle sortait à demi pâmée « de dessus la scène », comme écrivait le secrétaire des comédiens dans la langue du grand siècle (2), un violent pugilat s'établissait dans le parterre, où elle avait des partisans; la police intervint à coups de gourdin, selon son habitude (3), et fit une ou deux arrestations. Le tumulte à peu près apaisé, des voix s'élevèrent pour engager Mme Xavier à reprendre la scène interrompue, mais ce fut Damas qui parut, pour annoncer que l'actrice était hors d'état de continuer : on baissa la toile, et la salle se vida.

Mme Xavier n'osa point tenter de nouveau la partie. Quelques semaines plus tard, en guise de dédommagement, et pour lui faciliter un engagement en Russie, on organisa à Versailles une représentation de *Britannicus*, où elle parut dans Agrippine (4). C'était indiquer tout à la fois qu'elle abandonnait les grandes princesses

(1) La préfecture de police accusait le général de Valence d'être l'instigateur de la cabale, et les élèves de l'École polytechnique d'en être les artisans (rapport du 19 fructidor an X (6 septembre) : Aulard, *Paris sous le Consulat*, t. III, p. 240).

(2) Les registres contiennent, à la date du 18 fructidor (5 septembre) un récit détaillé et ostensiblement favorable à Mme Xavier, sans doute par antipathie contre Mlle Duchesnois (Arch. Com.-Fr.).

(3) Cf. Gilbert-Augustin Thierry, *la Mystérieuse affaire Donnadieu*, p. 184.

(4) Registres, 3 brumaire an XI (25 octobre 1802) : Arch. Com.-Fr.

tragiques pour les reines et qu'elle renonçait pour le moment à Paris.

Comme tous les fanatiques, les admirateurs de Mlle Duchesnois se montraient donc intolérants. C'eût été de bien mauvais augure pour une débutante qui restait à entendre, si, dans une société qui professait pour la beauté physique un culte presque païen, une légende d'admiration et de curiosité ne s'était déjà formée autour de cette enfant de seize ans. Au théâtre, dont elle suivait soigneusement les représentations, tous les regards se braquaient sur elle quand elle gagnait sa place au balcon; des indiscrets du parterre se levaient pour la mieux voir, et parfois il s'esquissait des applaudissements (1). La ressource des malveillants était de prédire qu'avec une beauté si précoce, les traits olympiens ne tarderaient pas à s'empâter, les formes sculpturales deviendraient massives (2). On se répétait à l'oreille le nom de Mlle George-Weymer, une fille de petits acteurs de province, dénichée à Amiens par Mlle Raucourt, qui lui avait obtenu une pension du gouvernement et qui, malgré son extrême jeunesse, la destinait à jouer les rôles de reines, à commencer par Clytemnestre d'*Iphigénie*.

Le début impatiemment attendu eut lieu le 29 novembre 1802 (3) : dès midi, la foule obstruait les alentours du théâtre, et il fallut l'intervention de la force armée pour permettre à la débutante de gagner la

(1) Mlle George, *Mémoires*, p. 19-21 (ce récit naïf et authentique, sinon toujours très sincère, était destiné à servir de canevas à un *teinturier*, comme il s'en est trouvé beaucoup au dix-neuvième siècle : il a été récemment découvert et publié par M. Cheramy).

(2) *Décade*, an IX, t. I, p. 506.

(3) Reichardt, *Un hiver à Paris*, p. 89-91.

porte des artistes (1). Son entrée en scène fit sensation, et sa beauté parut supérieure encore à la renommée; pourtant, au témoignage d'un critique qui allait bientôt se déclarer son fougueux champion, « lorsqu'elle a fait entendre les premiers vers de son rôle, l'oreille ne lui a pas été si favorable que les yeux (2) ». Non seulement sa voix fut trouvée dure, mais on eut l'impression qu'elle reproduisait servilement, comme il était naturel de la part d'une élève aussi jeune, toutes les intonations de Mlle Raucourt dans le rôle (3). Néanmoins, l'aplomb de l'actrice enleva le succès : interrompue par quelques murmures dans la grande tirade du quatrième acte, elle recommença trois fois le même vers, avec un accent de résolution qui eut raison des opposants. Après le cinquième acte, on lui fit une ovation, et on eut l'attention ou la malice de réclamer aussi Mlle Raucourt, qu'une entorse empêcha de venir saluer le public.

Mlle George fit preuve d'un tempérament beaucoup plus personnel dans deux rôles de Voltaire, qui sont bien oubliés à présent et qui étaient alors classiques, Aménaïde de *Tancrède* et Idamé de l'*Orphelin de la Chine*. Elle aborda ensuite (le 22 décembre) Émilie de *Cinna*, où l'accueil du parterre fut très favorable aussi, mais avec une nuance de narquoise malignité. On avait remarqué que le Premier Consul, après avoir applaudi le 4 décembre (4) la nouvelle Clytemnestre, revenait volontiers au théâtre les jours où elle jouait; on commençait à savoir (comme tout se sait à Paris de la vie

(1) Mlle George, *Mémoires*, p. 51-53.
(2) *Journal des Débats*, 10 frimaire an XI (feuilleton de Geoffroy).
(3) *Décade*, an XI, t. I, p. 506.
(4) Rapport du préfet de police, 14 frimaire an XI (5 décembre 1802) : Aulard, *Paris sous le Consulat*, t. III, p. 451. Mlle George se trompe ou se flatte en racontant que Bonaparte assistait à sa première représentation.

intime des grands personnages et des actrices en vue), qu'amenée par le valet de chambre Constant, Mlle George passait assez fréquemment la soirée à Saint-Cloud. Aussi le vers du rôle d'Émilie,

Si j'ai séduit Cinna, j'en séduirai bien d'autres,

fut-il salué par une triple salve de bravos, où les naïfs comme le musicien allemand Reichardt furent seuls à voir un galant hommage à la beauté de la tragédienne (1). Le visage de celle-ci s'empourpra, car elle comprit qu'elle était définitivement compromise : elle prétendait plus tard n'avoir tout à fait capitulé que dans la nuit qui suivit (2).

Lors du brillant début de Mlle George, la première impression avait été qu'aucune rivalité n'était à prévoir entre elle et Mlle Duchesnois, puisqu'elles se vouaient à deux genres bien distincts, l'une jouant les reines et l'autre les « amantes passionnées (3) ». Mais poussée soit par une ambition très explicable, soit par les suggestions de ceux qui ne prenaient pas leur parti du succès de Mlle Duchesnois, Mlle George avait désiré élargir son genre en abordant des rôles de princesses, mieux en rapport avec son âge et sa beauté. Quand elle s'essaya à son tour dans Didon et dans Sémiramis, les admirateurs de Mlle Duchesnois commencèrent à s'émouvoir, tout en demeurant encore sur la réserve (4); mais

(1) *Un hiver à Paris*, p. 193.
(2) *Mémoires*, p. 93-95.
(3) C'est l'expression même dont se servait Geoffroy. (*Journal des Débats*, 12 frimaire an XI.)
(4) Geoffroy, devenu le partisan fanatique de Mlle George, convenait indirectement que son succès dans *Sémiramis* n'avait pas été éclatant : « Je ne voudrais pas, pour l'intérêt de sa gloire, qu'elle eût été applaudie avec ces transports extravagants, symp-

lorsqu'elle annonça l'intention de jouer Phèdre, c'est-à-dire le rôle par excellence de Mlle Duchesnois, on jura de ne point laisser impunie une si scandaleuse témérité, et la question de rivalité se trouva posée par le fait de Mlle George, sinon par sa faute.

Elle parut dans *Phèdre* les 14 et 17 février 1803, et loin de chercher à copier sa concurrente, mit en relief l'énergie du personnage, aux dépens de la sensibilité. Soit que le public très lettré de cette époque jugeât une telle interprétation moins conforme à la pensée de Racine, soit qu'il demeurât sous le charme des gémissements de Mlle Duchesnois, il parut visiblement désorienté, et Geoffroy lui-même dut convenir que la palme restait momentanément à l'actrice la moins belle (1). Il y eut des applaudissements, mais non unanimes; quand après le dénouement les partisans de Mlle George la rappelèrent, les deux soirs, des coups de sifflet protestèrent, et on put craindre un commencement de bagarre (2).

Cependant le comité rendait à Mlle Duchesnois le très mauvais service de la faire rentrer dans Aménaïde de *Tancrède*, un rôle qui lui convenait médiocrement (3), un des rôles de début de Mlle George. Ses amis résolurent de déjouer la manœuvre. Le 19 février, *Tancrède* terminé, ils ne se contentèrent pas de rappeler et d'acclamer l'actrice : comme le rideau se relevait pour la petite pièce (*Crispin médecin*), ils réclamèrent à grands

tômes de l'aveuglement ou de la mauvaise foi. » (*Ibidem*, 21 ventôse an XI).

(1) « Mlle George ne joue pas aujourd'hui le rôle de Phèdre aussi bien que Mlle Duchesnois : dans quelques années, elle le jouera mieux. » (*Ibidem*, 27 pluviôse an XI.)

(2) Rapports du préfet de police : AULARD, *Paris sous le Consulat* t. III, p. 664 et 673.

(3) Cf. STENDHAL, *Journal*, p. 156.

cris pour le surlendemain *Phèdre* au lieu de *Tancrède,* et *Phèdre* avec Mlle Duchesnois. Mal satisfaits des explications embarrassées du semainier Baptiste cadet, les plus ardents commencèrent à escalader la scène, en menaçant de tout briser si on n'accédait point à leur requête. Pendant que les acteurs épouvantés prenaient la fuite, un commissaire fit entrer la garde et somma les citoyens paisibles de se retirer : quelques jeunes gens des plus exaltés furent arrêtés. La manifestation se reproduisit deux jours plus tard, mais sans empêcher cette fois de jouer la petite pièce (1). Elle n'atteignit pas son but immédiat, puisque la représentation suivante de *Phèdre* eut lieu le 25 février, avec Mlle George, qui fut très applaudie (2).

La bataille ne s'en poursuivit qu'avec plus d'ardeur. « On va bientôt », pouvait écrire un journal, « voir se renouveler à Paris les factions du cirque. Mlles Duchesnois et George-Weimer auront chacune l'avantage d'avoir fait couper quelques oreilles et meurtrir quelques omoplates (3). » La question George-Duchesnois atteignait l'importance de ces querelles historiques qui viennent de temps à autre remuer à Paris les diverses classes de la population, semant la zizanie dans les auditoires, les sociétés, les familles même (4). Comme si les journaux n'eussent pas suffi, il se publiait des brochures spéciales. C'était le sujet favori de discussion dans les ate-

(1) Registres, 30 pluviôse et 2 ventôse an XI : Arch. Com.-Fr. Cf. Aulard, *Paris sous le Consulat,* t. III, p. 678-679, 685-686 et 688; Reichardt, *Un hiver à Paris,* p. 351-352.

(2) Aulard, *Paris sous le Consulat,* t. III, p. 696.

(3) *Décade,* an XI, t. II, p. 440.

(4) Charles de Rémusat a raconté que sa mère et sa tante Mme de Nansouty, très exaltées toutes deux pour Mlle Duchesnois, reprochaient à Rémusat de tenir la balance trop égale (Mme de Rémusat, *Mémoires,* t. I, p. 202, note).

liers, dans les réunions d'étudiants comme dans les salons.

Mlle George avait pour elle la majorité des comédiens, dominés par l'influence redoutée de Mlle Raucourt ou cédant à leur instinctive jalousie contre Mlle Duchesnois. Le Premier Consul, désireux sans doute de favoriser sa maîtresse, n'intervenait qu'avec une réserve marquée, par crainte du ridicule d'abord, puis parce que ces rivalités de tréteaux lui semblaient singulièrement mesquines. Parmi les littérateurs et les journalistes en renom, on n'en comptait guère qu'un dans le camp de Mlle George, mais c'était le fameux Geoffroy. Subjugué par la beauté plastique de l'actrice, le vieux pédant épuisait pour la louer l'arsenal de sa rhétorique. Fidèle à ses habitudes de tactique offensive, il prodiguait contre la partie adverse des attaques toujours vives, trop souvent dépourvues de délicatesse et de bon goût : par exemple, la laideur avérée de Mlle Duchesnois lui était une mine de détestables plaisanteries; il était mieux inspiré, sinon plus équitable, quand il lui reprochait la trivialité, la fadeur, la monotonie dans la sentimentalité, écrivant par exemple après une représentation d'*Esther :* « On eût désiré une actrice, et non pas une tourterelle (1). » — En revanche, les jeunes militaires étaient légion, qui, après avoir applaudi Mlle George au cours d'une permission, emportaient dans une garnison lointaine, dans un cantonnement de la future Grande Armée, l'éblouissant et troublant souvenir de cette beauté de déesse descendue parmi les mortels. Dans les premiers jours de 1805, il arriva rue de la Loi, à l'adresse de « M. le Semainier du Théâtre-Français », une lettre datée du

(1) *Journal des Débats,* 15 prairial an XI (feuilleton).

camp de Montreuil-sur-Mer, signée d'un capitaine adjoint à l'état-major général, et bien caractéristique : « Quoique éloignés de Paris, nous aimons à nous entretenir des artistes qui sont l'ornement de la scène française. La question de savoir si Mlle George a joué depuis qu'elle est au Théâtre-Français le rôle d'Ariane a été parmi nous l'objet d'un pari (1). »

Le parti de Mlle Duchesnois, plus nombreux peut-être, était surtout infiniment plus compact et concertait mieux ses démonstrations, parce qu'il comprenait la majorité des habitués, épris de l'art dramatique pour lui-même. Les auteurs étaient presque tous de ce côté, par penchant naturel ou par amitié pour Legouvé. Contrairement à ce qu'on eût pu présager, la plupart des étudiants, y compris les élèves de l'École polytechnique, se prononçaient également pour la sensibilité contre la beauté : c'étaient eux surtout dont l'enthousiasme éclatait, exubérant et intolérant, aux représentations de Mlle Duchesnois. Mentionnons enfin les femmes du monde, ardentes à intervenir dans la querelle : on les accusait malignement d'exalter celle des deux actrices qui portait le moins d'ombrage à leur coquetterie, qui alarmait le moins leur jalousie. A leur tête, Mme Bonaparte, informée des infidélités du Consul (2), se vengeait de Mlle George en laissant annoncer dans les journaux qu'elle avait fait cadeau à Mlle Duchesnois d'un manteau de prix pour sa prochaine réapparition dans le rôle de Phèdre (3).

(1) 30 nivôse an XIII (20 janvier 1805) : dossier George; Arch. Com.-Fr.

(2) Mme de Rémusat, *Mémoires*, t. I, p. 208.

(3) *Journal des Débats*, 16 ventôse an XI. Mlle George racontait plus tard (*Mémoires*, p. 55-60) qu'elle aussi avait eu un manteau de Joséphine. S'est-elle vantée, ou Bonaparte mécontent aurait-il

La tactique des amis de Mlle Duchesnois était de crier à l'usurpation, de soutenir que les prétentions envahissantes de Mlle George décourageaient les autres actrices : ils racontaient non seulement que Mlle Duchesnois songeait à abandonner la partie, mais que Mlle Fleury, menacée dans la possession des rôles qui lui appartenaient depuis douze ans, parlait, elle aussi, de demander sa retraite (1).

Le 15 mai 1803, l'administration tenta de rétablir la paix en faisant paraître les deux rivales dans la même pièce : ce fut un événement, mentionné par une note spéciale dans les registres des distributions (2). On donna l'*Iphigénie* de Racine, où Mlle George reprit son rôle de Clytemnestre, tandis que Mlle Duchesnois jouait non pas Iphigénie (rôle considéré comme trop jeune pour elle et confié à Mlle Volnais), mais l'ardente et jalouse Eriphile. A la fin, elle revinrent ensemble saluer le public, ce que la police célébrait comme un gage de tranquillité (3). Mais ces représentations d'*Iphigénie*, qui se répétèrent de temps à autre pendant plus d'une année (4), scellèrent moins une réconciliation qu'elles ne marquèrent une trève : sans en venir ouvertement aux mains, sans désarmer non plus, les deux partis se mesuraient de l'œil, et acclamaient alternativement chacun son héroïne (5).

ordonné à sa femme de faire à Mlle George un présent pareil à celui qu'avait reçu Mlle Duchesnois?

(1) Aulard, *Paris sous le Consulat*, t. IV, p. 22.

(2) A la date du 25 floréal an XI : Arch. Com.-Fr.

(3) Rapport du préfet de police, 26 floréal an XI (16 mai 1803) Aulard, *Paris sous le Consulat*, t. IV, p. 79-80.

(4) En juillet 1804, les deux actrices échangèrent leurs rôles : Mlle Duchesnois fit Clytemnestre, et Mlle George Eriphile.

(5) *Journal des Débats*, 27 prairial an XII (feuilleton de Geoffroy).

Les hostilités se rallumaient aux représentations de *Phèdre,* dont l'administration semblait vouloir réserver le monopole à Mlle George. Le 3 juillet 1803, la cabale adverse mena si grand train que l'actrice déconcertée s'évanouit au quatrième acte et dut être emportée (1). Le 8 août, c'est au second acte qu'elle fut sifflée et qu'on se battit pour ou contre elle (2).

Tout en réclamant et en faisant réclamer pour elle le rôle de Phèdre, Mlle Duchesnois avait le bon esprit de ne pas se cantonner dans une attitude de bouderie. Elle avait déjà su donner un relief surprenant au personnage secondaire d'Eriphile. Le 19 août 1803, elle se surpassa dans la vieille tragédie d'*Ariane,* de Thomas Corneille, qui au dix-septième siècle avait presque balancé le succès de la *Bérénice* de Racine. L'affluence fut « prodigieuse », au dire de la police (3), et prodigieux aussi l'enthousiasme, qui se communiqua même aux acteurs, si mal disposés d'ordinaire. Dans la scène où Ariane découvre que Thésée l'a abandonnée et trahie, le désespoir de Mlle Duchesnois fut si pathétique que Lafon, qui lui donnait la réplique dans le rôle de Pirithoüs, s'oublia à dire tout haut : « Ah! mon amie, c'est sublime (4)! » Les détracteurs obstinés n'eurent d'autre ressource que de railler cette vocation persistante pour les rôles gémissants, ou encore de

(1) Dans ses *Mémoires* (p. 60), elle prétend qu'on l'avait démoralisée en lui annonçant ce soir-là la fausse nouvelle de la mort de son père; mais l'article de Geoffroy, tout en prenant parti pour elle avec indignation (*Journal des Débats,* 16 messidor an XI), ne souffle mot de cette odieuse manœuvre, que le feuilletoniste n'aurait pas manqué de dénoncer.

(2) Rapport du préfet de police, 21 thermidor an XI (9 août 1803) : Aulard, *Paris sous le Consulat,* t. IV, p. 295.

(3) Rapport du même (21 août) : *Ibidem,* t. IV, p. 323.

(4) Ch. Maurice, *Histoire anecdotique du théâtre,* t. I, p. 98-99.

se formaliser qu'au mépris de l'ancienne étiquette monarchique, on eût applaudi en présence du Premier Consul (1).

L'administration comprit enfin qu'à ne pas céder, elle susciterait de nouveaux orages. Le 10 septembre 1803, à l'assemblée générale des sociétaires, Mahérault donna lecture « d'un arrêté du comité, approuvé par le gouvernement, qui met Mlles George et Duchesnois en partage dans l'emploi des reines et premiers rôles, avec la faculté de jouer deux fois de suite le même rôle chacune à son tour (2). » Les journaux s'empressèrent d'annoncer qu'en conséquence Mlle Duchesnois allait reprendre le rôle de Phèdre, et Mlle George celui d'Aménaïde (3).

Les deux représentations de Mlle Duchesnois dans *Phèdre* eurent lieu les 16 et 19 septembre. Loin d'être émoussée par dix mois d'attente, l'admiration de ses partisans se traduisit en manifestations aussi expansives qu'à l'automne précédent : rappels réitérés, ordre donné à l'acteur Damas de couronner l'héroïne (4). Même parmi les spectateurs impartiaux, l'impression prévalut que la tragédienne était en progrès, et que si la sensibilité demeurait son mode préféré, elle en tirait des effets très variés, très nouveaux, très saisissants (5).

Toujours résolu à tenir la balance égale entre les deux rivales, Rémusat les nomma ensemble sociétaires, en leur attribuant à chacune un quart de part (6). Il en

(1) *Journal des Débats*, 4 fructidor an XI (feuilleton de Geoffroy).
(2) Registres, 23 fructidor an XI : Arch. Com.-Fr.
(3) Aulard, *Paris sous le Consulat*, t. IV, p. 372.
(4) *Ibidem*, t. IV, p. 378 et 384.
(5) *Ibidem*, t. IV, p. 443.
(6) Mahérault en annonça la nouvelle dès le 19 octobre 1803 (26 vendémiaire an XII : Registres; Arch. Com.-Fr.) : mais l'arrêté

résultait la nécessité de délimiter à nouveau leurs attributions, ce qui, comme l'écrivait un journaliste, était aussi délicat que de rendre une sentence d'arbitrage diplomatique entre deux grandes puissances. « Le point essentiel était de peser et de combiner les articles avec tant d'adresse, que l'une n'eût aucun avantage sur l'autre, et pas même une ombre de supériorité (1). » On s'en tira en décidant que Mlle Duchesnois serait admise à doubler (2) en premier les grandes princesses, et Mlle George les reines (3).

Ce partage théorique laissait en vigueur l'arrangement d'après lequel elles devaient paraître chacune à son tour dans les mêmes grands rôles du répertoire. Il en résultait non seulement des comparaisons intéressantes au point de vue artistique, mais des scènes de violence, car les deux camps demeuraient intransigeants. Ainsi, après que Mlle Duchesnois eut accentué dans la Roxane de *Bajazet* le côté d'exaltation amoureuse, Mlle George, reprenant le rôle, y montra surtout la sultane hautaine : quand ses amis la rappelèrent après la chute du rideau, il y eut des protestations, et, au dire d'un témoin, « un jeu muet assez vif de coups de pied et de coups de poing (4) ». D'autre part, des contestations surgissaient de temps à autre sur l'application pratique de ce roulement un peu compliqué : les deux actrices réclamaient parfois le même rôle pour le même soir; la question semblait assez importante

ne fut signé que le 17 mars 1804 (Laugier, *Documents historiques sur la Comédie-Française*, p. 74).

(1) *Journal des Débats*, 27 germinal an XII (feuilleton).

(2) Les anciennes sociétaires demeuraient naturellement chefs d'emploi, sauf à user plus ou moins souvent de leurs droits.

(3) Décision du 20 prairial an XII (9 juin 1804) : Laugier, *Documents historiques sur la Comédie-Française*, p. 75.

(4) *Journal des Débats*, 4 nivôse an XII (feuilleton).

pour être soumise non seulement au comité, mais même à l'assemblée générale (1).

On se lasse de tout en France, même de discuter sur le mérite respectif de deux actrices et de se gourmer en leur honneur : que la querelle eût duré trois grandes années, il y avait déjà là de quoi se récrier. Les deux héroïnes eurent l'esprit de comprendre que l'intérêt du tournoi s'épuisait, et l'adresse d'en marquer le terme par une réconciliation naturellement un peu théâtrale, comme il convenait en pareil cas. Le 30 novembre 1806, après une représentation d'*Horace,* où Mlle George avait joué Camille et Mlle Duchesnois Sabine, elles vinrent ensemble saluer les spectateurs et tombèrent dans les bras l'une de l'autre : « On les vit », rapportait un témoin, « se serrer et s'embrasser mutuellement avec autant de sincérité qu'il peut en exister entre deux concurrentes longtemps ennemies, mais fatiguées de la guerre, et qui, de part et d'autre, n'y trouvent pas leur compte; c'était une assez bonne scène de comédie jouée par deux actrices tragiques (2). »

Bientôt, par un coup de tête où la jalousie dramatique n'entrait pour rien, Mlle George laissa le champ libre à

(1) Cf. une mention au registre, le 2 brumaire an XIV (24 octobre 1805), et cette lettre sans signature, adressée à Mlle Duchesnois le 1er brumaire : « Chère camarade, le comité a l'honneur de vous prévenir que le semainier s'est trompé en vous faisant avertir pour le rôle de Clytemnestre. D'après l'examen que nous avons fait des registres, c'est le tour de Mlle George. Elle réclame ce droit; le comité le lui accorde. Il le fait avec autant de plaisir qu'il en a éprouvé à accueillir la réclamation que vous avez formée pour le rôle de Didon. » (Dossier Duchesnois : Arch. Com.-Fr.) Le registre dit positivement : « Le comité et ensuite l'assemblée ont décidé que c'était à Mlle George à jouer. »

(2) *Journal de l'Empire,* 2 décembre 1806 (feuilleton de Geoffroy).

sa rivale. Reprenant une tradition du temps de la grande Catherine, les directeurs des théâtres de Saint-Pétersbourg multipliaient depuis quelque temps les démarches pour attirer en Russie les acteurs parisiens réputés : ils engageaient au besoin des actrices chevronnées et chevrotantes, du moment qu'elles avaient eu leur heure de célébrité sur les rives de la Seine (1); ils songeaient même, assurait-on, à embaucher à prix d'or des musiciens, comme Boïeldieu, et des librettistes, comme Marsollier (2). Les femmes sutout se montraient accessibles à la tentation : le seul nom de Russie évoquait dans leur imagination le mirage d'appointements fabuleux, d'auditoires uniformément enthousiastes, d'adorateurs princiers ou à tout le moins opulents. « Au moindre dégoût », écrivait Geoffroy, « au plus léger mécontentement, elles nous menacent de la Russie (3). »

Au printemps de 1808, Mlle George n'avait aucun grief sérieux ni contre le public ni contre ses camarades. Mais c'en était fini de sa liaison avec l'empereur, et le chiffre grossissant de ses dettes ne laissait pas que de l'embarrasser. Un diplomate russe retourné à Saint-Pétersbourg, Benckendorff, frère de Mme de Lieven, lui persuadait qu'une fois en Russie il l'épouserait, mieux encore, qu'il la présenterait à l'empereur Alexandre et qu'elle n'aurait pas de peine à supplanter la favorite,

(1) La tsarine Elisabeth écrivait le 25 septembre/7 octobre 1803 à sa mère, la margrave de Bade : « C'était le début de Mlle Sainval, qui est engagée ici pour y finir ses jours, car elle était célèbre il y a vingt-cinq ans de cela. Elle est bonne, mais si vieille, qu'il n'y a pas la moindre illusion : il faudrait fermer les yeux, et l'entendre déclamer de cette manière. » (Grand-duc Nicolas Mikhaïlowitch, *l'Impératrice Elisabeth*, t. II, p. 110.)

(2) Rapport du préfet de police, 26 brumaire an XI (17 novembre 1802) : Aulard, *Paris sous le Consulat*, t. III, p. 404-405.

(3) *Journal des Débats*, 28 floréal an XII.

Mme Narychkine (1). D'autre part, elle ne haïssait point un danseur de l'Opéra, Duport, qui, jaloux de Vestris, supportant impatiemment la férule du maître de ballets Gardel, écouta et persuada à son amie d'écouter des propositions venues de Saint-Pétersbourg. La négociation fut menée par l'ambassadeur en personne, le comte Tolstoï, qui, maussade et quasi muet dans le monde officiel, retrouvait son aisance dans les coulisses des théâtres comme dans les salons du faubourg Saint-Germain (2). Mlle George ne mit dans le secret que Talma, qui depuis ses débuts s'était institué en quelque sorte son directeur spirituel, et le régisseur Florence, confident-né de tous les comédiens (3).

Elle venait de créer le rôle de Mandane dans une tragédie nouvelle, l'*Artaxerce* de Delrieu. Le 11 mai 1808, alors que la quatrième représentation était affichée pour le soir même, elle partit sans crier gare, et rejoignit au premier relai Duport, qui avait jugé à propos de revêtir un déguisement de femme. Les fugitifs osèrent à peine coucher à Strasbourg, et ne se sentirent qu'à moitié en sûreté au delà du pont de Kehl, car ils croyaient la police à leurs trousses, et craignaient quelque demande d'extradition.

Mais l'alliance de Tilsit allait se confirmer solennellement à Erfurt, et Napoléon dédaignait de transformer en affaire d'État une fugue de cabotins. Ses relations passées avec Mlle George lui commandaient d'ailleurs de jouer l'indifférence, pour se sauver du ridicule. De Bayonne, où lui parvint la nouvelle, il écrivait superbement à son ambassadeur Caulaincourt : « Mon intention est que vous ignoriez cette mauvaise conduite. Ce n'est pas de

(1) Frédéric Masson, *Napoléon et les femmes*, p. 104.
(2) Vandal, *Napoléon et Alexandre Ier*, t. I, p. 195-198.
(3) Mlle George, *Mémoires*, p. 177-179.

Université

danseuses et d'actrices que nous manquerons à Paris (1). » Trois semaines plus tard, il reprenait : « Si la circonstance se présentait d'en parler, dites que, pour ma part, je suis charmé que tout ce que nous avons à Paris puisse amuser l'empereur (2). »

Le comité du Théâtre-Français ne pouvait envisager avec une philosophie aussi détachée l'escapade de la tragédienne. Le 13 mai, Mlle George fut frappée d'une amende de 3000 francs pour avoir fait manquer la représentation du 11 ; le 30, sa part fut mise sous séquestre; le 17 juin, on la déclara rayée du nombre des sociétaires et déchue de ses droits à la pension (3).

Cependant, le mariage Benckendorff ne se conclut pas, et si le tsar fut séduit (ce point d'histoire est incomplètement élucidé), il ne s'agit que d'un caprice sans lendemain. Restait l'association avec le danseur Duport, dont la tragédienne ne tarda pas à manifester sa lassitude (4). Elle savait d'autre part que sa place demeurait vide au Théâtre-Français, et que personne n'avait pu recueillir la succession de Mlle Raucourt dans les reines (5). Elle prit honorablement pour prétexte la guerre de 1812, quitta la Russie par la frontière suédoise, et rejoignit ses anciens camarades à Dresde, pendant l'armistice de 1813. Après avoir, sur l'ordre de Napoléon sans nul doute, participé aux représentations données alors au quartier général, elle reparut sur la scène de la rue de la Loi le 29 septembre 1813, dans

(1) 15 juin 1808 : *Correspondance*, 14107.

(2) Au même, 9 juillet 1808 : *Lettres inédites*, éd. Lecestre, 314.

(3) Laugier, *Documents historiques sur la Comédie-Française*, p. 82-83.

(4) L'impératrice Elisabeth à sa mère, 21 janvier/2 février 1810 : grand-duc Nicolas Mikhaïlowitch, *l'Impératrice Elisabeth*, t. II, p. 367.

(5) *Journal de l'Empire*, 10 septembre 1811 (feuilleton).

Clytemnestre, son rôle de début. Le public ne lui tint pas rigueur, ni l'empereur non plus, puisque à travers les préoccupations de la campagne de Saxe, il ordonna non seulement qu'elle fût réintégrée comme sociétaire, mais que ses six années d'absence comptassent comme services (1). Rémusat décida pourtant (et ce n'était qu'équitable) qu'elle doublerait dans les princesses Mlle Duchesnois, devenue chef d'emploi, et dans les reines Mlle Raucourt (2); par dépit autant que par conscience de ses vraies aptitudes, elle ne tarda pas à se cantonner dans ce dernier genre.

Mlle Duchesnois était gravement malade au moment de la fugue de sa rivale : sa rentrée dans *Phèdre*, à la fin de juillet 1808, réalisa ce prodige de rendre la salle comble en pleine canicule (3). De nouveau et à deux reprises, en 1810, l'état de sa santé la tint longtemps éloignée de la scène ; mais en dehors de ces interruptions forcées, elle s'acquitta fidèlement d'un service de plus en plus lourd, dont la payait la faveur croissante des spectateurs. Comme à l'époque de ses débuts, sa supériorité éclatait surtout dans les rôles de sensibilité; mais depuis longtemps elle rendait à merveille la véhémence passionnée de certaines héroïnes, telles qu'Hermione, et vers la fin de la période impériale elle triomphait dans Camille (4).

(1) « Ses camarades ne le lui pardonnèrent jamais. » (Frédéric Masson, *Napoléon et les femmes*, p. 105).

(2) Arrêté du 26 octobre 1813 : Laugier, *Documents historiques sur la Comédie-Française*, p. 88.

(3) *Journal de l'Empire*, 26 juillet 1808 (feuilleton).

(4) En 1805, Beyle-Stendhal, qui suivait assidûment les représentations de Mlle Duchesnois, établissait ainsi l'échelle de ses meilleurs rôles, par ordre de mérite : 1° Ariane; 2° Phèdre; 3° Roxane; 4° Hermione; 5° Eriphile. Il la déclarait médiocre dans Aménaïde, les deux Clytemnestres (de Racine et de l'*Aga-*

Dans les ovations répétées dont elle était l'objet, on distinguait presque toujours une voix discordante, une seule. L'actrice se vantait dans l'intimité, au commencement de 1805, d'avoir la promesse de Fouché qu'à la première incartade contre elle, le critique Geoffroy, déjà semoncé par le ministre, irait « faire un tour à Bicêtre (1) ». Cette assurance, qui n'avait peut-être jamais été donnée, fut en tout cas bien mal tenue, heureusement pour la liberté de la presse, car le *Père feuilleton* put en toute sécurité continuer à être hargneux, grossier même à l'occasion. Si parfois il enregistrait un succès particulièrement retentissant, c'était presque toujours comme à regret, en y mêlant quelque restriction disgracieuse, quelque épigramme sur l'enthousiasme exubérant du public (2). Il exprimait plus volontiers son antipathie sans ambages, reprochant à l'actrice de « ne pas connaître de milieu entre la fadeur et l'exagération (3) », de « sommeiller au bruit flatteur de la chute de ses hémistiches (4) », et allant jusqu'à dire de son jeu dans la déclaration de Phèdre à Hippolyte : « C'est la femme de Putiphar qui fait des propositions à Joseph (5). »

Le 11 juin 1808, une jeune actrice avait débuté dans Hermione, qui parut quelque temps appelée à combler

memnon de Lemercier), Didon, Andromaque (!), Sabine et Monime (28 pluviôse an XIII (17 février 1805) : *Journal*, p. 156).

(1) *Ibidem*, p. 115 (à la date du 21 nivôse an XIII [11 janvier 1805]).

(2) Par exemple, après une représentation triomphale d'*Ariane* : « Les scènes où Mlle Duchesnois ne paraît pas sont des moments de repos dont les spectateurs ont besoin pour respirer. » (*Journal de l'Empire*, 20 novembre 1810.)

(3) *Ibidem*, 5 mai 1806.

(4) *Ibidem*, 16 décembre 1806.

(5) *Ibidem*, 4 juin 1809.

le vide résultant de la récente escapade de Mlle George. Elle se nommait Mlle Maillard, ne comptait que dix-sept ans, et avait été découverte et formée par le vieux Monvel. La vie intense qu'elle donna au personnage fit sensation, ainsi que ses qualités physiques, et le succès se soutint pendant la suite de ses débuts. Mais ce succès même porta ombrage aux comédiens, qui se concertèrent pour rayer son nom des distributions. Enfin Népomucène Lemercier intéressa en sa faveur la générosité de Talma, qui la fit reparaître dans Eriphile d'*Iphigénie*, un jour où lui-même jouait Achille. La jeune femme transporta la salle par la chaleur de son débit, par la véhémence de sa mimique : elle semblait désormais appelée à une belle carrière. Mais cette nature ardente avait abusé de la vie : elle dut bientôt espacer ses apparitions en scène, et succomba prématurément le 27 janvier 1813.

Pour être complet, il faudrait encore mentionner les débuts contestés de Mlle Florine Bazire dans Phèdre, en août 1808, et en septembre 1812 ceux de Mlle Regnier, qui, après avoir joué à l'Odéon les soubrettes de comédie, s'essaya rue de Richelieu dans les princesses tragiques. Elle fut bien accueillie : si toutefois son nom a gardé quelque notoriété, c'est grâce à son fils, un des meilleurs comédiens et professeurs de déclamation du dix-neuvième siècle.

IV

Lors de la reconstitution de 1799, le doyen de la troupe comique était le célèbre Molé (de son vrai nom *Molet*), dont les succès artistiques et galants avaient été

légendaires durant les vingt-cinq dernières années de l'ancien régime. Dans sa vieillesse, il avait conservé à un degré inouï la prestesse des manières, la flamme du regard et de la voix : « Il a soixante-cinq ans », disait alors sa camarade Mlle Contat, « et il n'existe pas un jeune homme qui se jette aussi bien aux genoux d'une femme (1). » Molé avait abandonné à contre-cœur les grands seigneurs amoureux, qu'il avait marqués jadis d'un cachet incomparable de distinction dans la passion ; dans les pères, qui étaient désormais son lot habituel, il se laissait aller à d'inopportunes réminiscences de ses rôles de marquis (2). Ce qu'il recherchait de préférence et ce qu'il incarnait à ravir, c'étaient les personnages un peu conventionnels dont la jeunesse, la verdeur tout au moins, était censée se prolonger en dépit des années. Le parterre ne manquait jamais de lui décerner une ovation quand, dans le *Confident par hasard*, médiocre pièce écrite pour lui, il lançait d'un accent triomphant ce vers devenu proverbial,

Mon acte de naissance est vieux, et non pas moi.

Dès le début de sa carrière, Molé s'était fait remarquer par sa fatuité d'homme à bonnes fortunes : presque septuagénaire, il conservait sous le Consulat des allures de don Juan, qui lui coûtèrent probablement la vie. D'autre part, membre de l'Institut depuis la création, ses affectations de familiarité académique contribuèrent à faire décréter en l'an XI l'exclusion des comédiens (3). Mais au théâtre, ses défauts de caractère étaient moins

(1) De Manne, *la Troupe de Voltaire*, p. 184.
(2) *Journal de l'Empire*, 6 mai 1813 (feuilleton rétrospectif).
(3) On prétendait qu'il avait écrit au ministre Chaptal, en lui recommandant une affaire : « ... Je vous prie, *mon cher collègue*, d'en entretenir *notre collègue* le Premier Consul. »

déplacés ou moins apparents, et tous s'inclinaient devant le glorieux vétéran. A la fin de 1801, on lui accorda, ainsi qu'à Mlle Contat, le privilège d'une mention séparée sur l'affiche chaque fois qu'il jouerait, quelque chose comme ce qu'en notre argot théâtral d'à présent on nomme la *vedette* (1). Il n'en jouit pas longtemps; le 9 mai 1802, en mentionnant contre l'usage et après coup une répétition du *Mariage de Figaro,* où Molé avait tenu le rôle d'Almaviva, le secrétaire-archiviste ajoutait gravement : « C'est à cette répétition que le c. Molé a parlé pour la dernière fois sur la scène française (2). »

Un mois auparavant (3 avril), une représentation avait été donnée à son bénéfice à l'Opéra : l'affluence fut considérable, et la recette supérieure à vingt mille francs (3). Au lieu de payer ses dettes, qu'il avait alléguées pour obtenir l'autorisation, Molé donna dans sa propriété d'Antony, près Paris, une fête qui dégénéra plus ou moins en orgie (4). De là la maladie qui l'empêcha de jouer Almaviva aux représentations, et l'emporta le 11 décembre 1802.

Ses funérailles (5) attirèrent une foule très considérable pour l'époque (6); elles eurent surtout le caractère, de la part des autorités ecclésiastiques, d'une sorte de

(1) Registres, 21 frimaire an X (12 décembre 1801) : Arch. Com.-Fr.

(2) 19 floréal an X : *Ibidem.*

(3) Rapport du préfet de police, 14 germinal an X (4 avril 1802) : Aulard, *Paris sous le Consulat,* t. II, p. 816.

(4) Reichardt, *Un hiver à Paris,* p. 160.

(5) Cf. *Paris sous Napoléon,* t. III, p. 359.

(6) En dehors de plusieurs personnages officiels et notamment du général Jubié, représentant le Premier Consul, les registres du théâtre mentionnaient la présence de « plus de trois cents personnes de différents états et conditions » (21 frimaire an XI (12 décembre 1802) : Arch. Com.-Fr.); aujourd'hui, ce chiffre semblerait scandaleusement mesquin.

rétractation implicite de l'incident Chameroy (1), qui deux mois auparavant avait profondément ému le monde des théâtres (2). Il faut dire que Molé avait fait une fin chrétienne et reçu les derniers sacrements (3). La cérémonie religieuse eut lieu à Saint-Sulpice sous la présidence du curé (4), mais en l'absence des membres de l'Institut, qui avaient délibéré de s'abstenir (5). Un discours fut prononcé à la barrière d'Enfer par le doyen Monvel, et un autre à Antony par Mahérault; le curé du village crut devoir aussi vanter la bienfaisance du défunt (6). — Par une exception presque unique, le grand acteur fut encore célébré sur la scène même où il avait si souvent triomphé : le 11 janvier 1803, le Théâtre-Français joua un impromptu consacré à exalter la mémoire de Molé; deux vaudevillistes, Dubois et Chazet, avaient collaboré à cette œuvre, qui s'appelait le *Double choix* ou la *Fête d'Apollon*.

(1) Cf. *Paris sous Napoléon*, t. IV, p. 108-114.

(2) Au-dessous de la distribution du 24 vendémaire an XI (15 octobre 1802), le registre du Théâtre-Français contient une brève analyse des faits survenus à Saint-Roch, avec la mention suivante : « Cette note ne se trouve consignée ici que parce qu'il y avait plusieurs artistes du Théâtre-Français présents à cet événement, qui fit grande sensation dans le public et doit faire vraisemblablement époque dans l'histoire du théâtre. » (Arch. Com.-Fr.) Le 30 vendémiaire, le registre ne manqua pas de signaler le fameux article du *Moniteur* contre le curé de Saint-Roch.

(3) Aulard, *Paris sous le Consulat*, t. III, p. 473.

(4) Le curé de Saint-Sulpice alla-t-il jusqu'à prendre la parole aux obsèques pour répudier le vieux préjugé contre les comédiens (Laugier, *Documents historiques sur la Comédie-Française*, p. 68-70)? Cela paraît bien invraisemblable, étant données la rigidité et l'indépendance de l'abbé de Pierre.

(5) Aulard, *Paris sous le Consulat*, t. III, p. 478.

(6) Il est à noter que ce curé d'Antony, nommé Chesneau, devait bientôt déguerpir de sa paroisse à l'improviste, et qu'il avait appartenu comme *lecteur* à la secte des théophilanthropes (renseignements communiqués par M. le chanoine Pisani).

Si vivement sentie que fût la disparition de Molé, elle ne créait point un vide irréparable, grâce à la présence de Fleury. Après des débuts contestés, Fleury s'était imposé au public dès les premiers temps du règne de Louis XVI. Dans les grands rôles de comédie, qu'il avait partagés avec Molé et qu'il était seul désormais à assumer, à défaut de la fougue et de la séduction propres à son doyen, il apportait une distinction un peu sèche, un ton de fausset aristocratique, qui ressuscitait les gentilshommes de l'ancienne cour au point de faire illusion à ceux qui avaient connu ce temps et ce monde (1). Fleury possédait encore la précieuse qualité de varier à l'infini son répertoire : s'il marquait une prédilection obstinée, en dépit des années, pour les jeunes premiers du grand monde, il était capable de jouer « dans la même semaine et avec le même talent le rôle de l'homme à bonnes fortunes et celui de Tartufe, le rôle du colonel du *Cercle* et celui du Philosophe marié (2). » Dans la pièce anecdotique des *Deux pages*, où il représentait le grand Frédéric, on prétendait que jadis il avait stupéfié le prince Henri de Prusse, propre frère du héros, par sa fidélité à reproduire la physionomie et les gestes favoris de celui-ci.

Fleury était très aimé du public, qui prenait grand intérêt à sa santé (3), et qui s'attachait instinctivement en lui au dernier représentant d'une tradition près de s'éteindre. Comme Geoffroy l'écrivait en 1812, « Molé, malgré son extrême talent, n'était pas un homme si rare, si précieux, si unique : ... il avait derrière lui Fleury, et derrière Fleury on n'aperçoit personne (4). » Fleury

(1) *L'Opinion du parterre*, t. I, p. 15-16.
(2) Duchesse d'Abrantès, *Mémoires*, t. III, p. 453.
(3) *Journal de l'Empire*, 26 octobre 1811 (feuilleton).
(4) *Ibidem*, 14 mai 1812.

d'ailleurs ne devait prendre sa retraite qu'en 1818, à près de soixante-dix ans.

On essaya vainement, pendant toute la période napoléonienne, de remédier à cette disette de premiers sujets de comédie. Saint-Fal, qui recueillit un certain nombre des rôles de Molé, n'approcha jamais du charme de son prédécesseur. Armand, fort élégant de maintien, avait un débit si défectueux qu'il fallut renoncer à le poser en futur successeur de Fleury. Firmin, qui devait plus tard remporter de grands succès dans la comédie ou tout au moins dans des *pièces de genre,* était surtout apprécié alors comme tragédien.

Les rôles de *valets*, si importants dans le répertoire comique, étaient partagés au début du dix-neuvième siècle entre deux excellents artistes, qui se ressemblaient peu et s'aimaient encore moins.

Dazincourt était un ancien secrétaire du maréchal de Richelieu, conduit sur les planches par une irrésistible vocation. C'était lui qui avait créé le rôle de Figaro dans le *Mariage.* Maître de déclamation de Marie-Antoinette, il s'était, à la Révolution, nettement déclaré contre les novateurs, et avait été incarcéré sous la Terreur. Cet acteur, voué à la casaque et aux facéties des laquais, apportait dans ces turlupinades un respect presque dévotieux pour son art. Un soir qu'il faisait le valet dans *l'Homme à bonnes fortunes*, vieille pièce du comédien-auteur Baron, camarade et élève de Molière, certain jeu de scène un peu outré provoqua quelques coups de sifflet. Dazincourt s'arrêta net, s'avança devant le trou du souffleur, et dit avec autorité : « Messieurs, je joue d'après la tradition

de Baron. » Ce fut alors un concert unanime d'applaudissements (1).

Il parut pour la dernière fois en scène le 31 juillet 1808, dans le rôle de Figaro du *Barbier de Séville* (2). Quelques semaines plus tard, on estima en haut lieu que ce comédien serait plus apte que personne à diriger les représentations tragiques qui allaient se donner à Erfurt, à l'occasion de l'entrevue des deux empereurs (3). Quoiqu'il se sentît souffrant, Dazincourt ne crut pas devoir décliner l'invitation transmise de la part de Napoléon : il s'acquitta en perfection de sa mission de directeur temporaire, mais revint d'Allemagne exténué et prit le lit pour ne plus le quitter. Il mourut le 28 mars 1809 ; quelques jours avant sa fin, ce tenant de la tradition eut la consolation d'apprendre que, faisant revivre en son honneur un vieil usage tombé en désuétude, le parterre du Théâtre-Français avait pendant un entr'acte réclamé de ses nouvelles (4).

Dugazon, comme Dazincourt élève et successeur du fameux Préville, mourut comme lui en 1809 (le 11 octobre), après avoir comme lui paru pour la dernière fois dans Figaro du *Barbier* (5). Il appartenait à une famille d'artistes et de comédiens, les Gourgaud (c'est par

(1) Rapport du préfet de police, 28 nivôse an XII (19 janvier 1804) : Aulard, *Paris sous le Consulat*, t. IV, p. 640.

(2) Note inscrite après coup aux registres : Arch. Com.-Fr.

(3) En effet, le crédit de Dazincourt était grand sur ses camarades, malgré une cabale de coulisses montée contre lui à l'automne de 1805. (Cf. le feuilleton du *Journal de l'Empire* du 29 frimaire an XIV.)

(4) *Journal de l'Empire*, 30 mars 1809.

(5) On ne manqua point de mentionner cette coïncidence aux registres du Théâtre-Français : « ... Une chose remarquable est que M. Dazincourt avait aussi terminé sa carrière par ce même rôle de Figaro. » (Arch. Com.-Fr.)

exception qu'un sien neveu avait embrassé la carrière militaire, le futur général baron Gourgaud, l'aide de camp qui devait accompagner Napoléon à Sainte-Hélène) (1). Une sœur du comédien, mariée à un frère du *Diou de la danse*, s'appelait Mme Vestris, et faisait partie elle aussi de la troupe des Français, médiocre d'ailleurs dans les deux genres. Dugazon lui-même avait épousé en premières noces une actrice de la Comédie-Italienne, Rose Lefèvre, qui malgré ses tapageuses infidélités et son divorce avait gardé au théâtre le nom de Mme Dugazon, et l'avait même illustré au point d'en faire un terme générique, servant encore au bout d'un siècle à désigner les chanteuses d'opéra-comique, *les dugazons* (2). Remarié en dehors du monde des théâtres, Dugazon avait bruyamment adhéré non seulement au parti de la Révolution, mais au jacobinisme terroriste. C'est ainsi qu'il avait pu faire connaissance avec un jeune officier d'artillerie, successivement client de Robespierre et de Barras. Après Brumaire, reçu avec affabilité à Malmaison, il eut le tort d'oublier que les temps étaient changés, et de s'émanciper à des propos, à des manières que ne pouvait tolérer l'étiquette renaissante (3); le maître le lui fit sèchement sentir.

Caractère personnel et éducation à part, Dugazon excellait dans ce que, par une pédantesque réminiscence de la comédie latine, on appelait alors les *valets Daves* ou les « rôles à grande casaque (4) ». Son jeu très en dehors provoquait l'hilarité, et eût semblé plus comique

(1) Frédéric Masson, *Autour de Sainte-Hélène*, t. I, p. 108-109.

(2) A. Pougin, *Figures d'Opéra-Comique*, p. 16 et s.

(3) Comme le Consul lui disait un jour : « Vous grossissez, Dugazon! » l'acteur frappa familièrement sur le ventre de son interlocuteur en ripostant : « Et vous aussi, petit papa! »

(4) *Décade*, an XI, t. III, p. 245.

encore sans un penchant accentué à la charge. Ce défaut, qui frappait déjà Mme Vigée-Lebrun sous l'ancien régime (1), avait persisté et grandi avec les années : « Il ne manque à Dugazon, pour bien jouer », écrivait Geoffroy, « que de se guérir de la manie de faire rire les servantes qui viennent à la comédie le dimanche (2). »

Au-dessous de Dazincourt et de Dugazon, les rôles de valets et surtout de paysans étaient tenus avec moins de perfection, mais avec rondeur et entrain, par Michot, qui lui aussi avait donné des gages au terrorisme. Il fut chargé sous le Consulat de diriger les spectacles de Malmaison, et plus tard de faire répéter les princesses, quand elles s'essayaient à jouer la comédie. Mais, comme pour Dugazon, un geste irrévérencieux causa sa disgrâce : par mégarde ou par sans-façon, il se permit certain jour de puiser une prise dans la tabatière impériale (3).

On essaya dans les valets Thénard, fils d'une sociétaire, enlevé d'office en 1807 avec Joanny au Grand-Théâtre de Lyon, où il jouait les premiers comiques. La tentative fut médiocrement heureuse, et suscita une mordante répartie de Mlle Mars (4); Thénard pourtant devint sociétaire en 1810.

L'année suivante vit les débuts, dans le même emploi des valets, d'un jeune homme, Cartigny, dont la bonne mine et la voix mordante plurent d'emblée au public. Il était appelé à fournir une honorable carrière.

(1) *Souvenirs* (éd. Nolhac), p. 71-72.
(2) *Journal des Débats*, 8 thermidor an X (feuilleton).
(3) De Manne, *la Troupe de Talma*, p. 141-142.
(4) Comme, à une séance de comité, Mlle Mars priait Thénard de fermer une porte, il eut la sottise de dire : « Mademoiselle, me prenez-vous pour un valet? », l'actrice riposta : « J'avoue mon tort. J'avais oublié qu'il n'y a plus de *valets* à la Comédie-Française. » (*Ibidem*, p. 299.)

Le chef d'emploi des rôles à *manteaux*, c'est-à-dire des pères et des vieillards de comédie, Grandmesnil, était, comme Dazincourt et comme Lafon, tout le contraire d'un « enfant de la balle ». Avocat au Parlement de Paris, il avait manifesté contre la réforme judiciaire du chancelier Maupeou une si vive opposition qu'il avait dû s'expatrier. A Bruxelles, la nécessité de subsister et le souvenir de certains succès dans la comédie de société l'avaient orienté vers le théâtre; après avoir joué en province, il était entré à la Comédie-Française en 1790. Il excellait dans le répertoire de Molière, surtout dans Arnolphe et dans Harpagon, et le parterre lui faisait fête quand il reparaissait après une maladie ou une absence (1). Mais la vocation dramatique avait été tardive chez lui, et ses forces devenaient insuffisantes, même pour incarner des personnages âgés. Il avait soixante-quatorze ans sonnés quand il prit sa retraite, le 21 mars 1811, par une représentation du *Malade imaginaire*.

V

Lorsque Louise Contat, âgée de moins de seize ans, avait débuté à la Comédie-Française en 1776, elle n'avait d'abord obtenu qu'un succès de beauté. Le futur Charles X, d'après la chronique, s'était montré pour elle un adorateur plus volage que généreux. Un des fils de la jeune actrice avait été reconnu par le prince de Lichtenstein, un autre par le marquis de Maupeou; une fille, qui portait avec le nom de sa mère le prénom bizarre et

(1) *Journal de l'Empire*, 23 octobre 1810 (feuilleton).

révélateur d'Amalric (1), et qui débuta avec succès le 4 février 1805 (2), avait pour père l'élégant Narbonne, l'ancien ministre de Louis XVI et le futur aide de camp de Napoléon (3).

Autant les gentilshommes à la mode étaient galamment empressés autour de Mlle Contat, autant, dans les premiers temps, l'accueil du public fut peu enthousiaste (4) : c'est par pure faveur qu'elle fut reçue sociétaire en 1777. On lui reprochait de jouer sans expression, sans intelligence même, à la façon d'une jolie statue. Comme tant d'autres actrices célèbres, Mlle Contat mit son amour-propre à ne point être applaudie seulement pour sa taille ou sa figure : par un travail assidu, elle devint une excellente comédienne, et si elle échoua toujours dans les passages ou dans les rôles de sentiment (5), elle arriva à mettre un charme, un esprit, une distinction incomparables dans les rôles de grandes coquettes. Son succès s'affermit encore et son répertoire s'agrandit quand Beaumarchais lui eut fait créer Suzanne dans le *Mariage de Figaro*, en dépit des réclamations de l'actrice qui était alors chef d'emploi pour les soubrettes. A la veille de la Révolution, Mlle Contat était sans conteste la comédienne la plus en vue et la plus applaudie du Théâtre-Français.

(1) Almaric était un prénom traditionnel chez les *hommes* de la famille de Narbonne-Lara (Welvert, *Autour d'une dame d'honneur*, p. 17, note).

(2) Laugier, *Documents historiques sur la Comédie-Française*, p. 77. Sur ce début, qui fut presque un événement, cf. le feuilleton de Geoffroy dans le *Journal des Débats* du 17 pluviôse an XIII. Mlle Amalric Contat quitta bientôt le théâtre, à la suite d'un mariage avantageux.

(3) Duc V. de Broglie, *Souvenirs*, t. I, p. 229.

(4) *Journal des Débats*, 13 mars 1813 (feuilleton rétrospectif).

(5) « Son organe alors devenait glapissant; des larmes prises dans la tête; c'était à faire souffrir. » (Mlle George, *Mémoires*, p. 46-47.)

Au sortir de prison, et surtout après la réunion de 1799, elle modifia ses allures dans le monde et son genre à la scène. Aux brillantes liaisons, elle fit succéder un mariage plus qu'honorable : son jeune mari, homme de la meilleure compagnie, neveu du poète Parny, n'avait d'autre défaut que d'adopter à son égard, en public, l'attitude un peu trop humble d'époux morganatique d'une princesse (1). A Paris comme dans sa maison de campagne d'Ivry, Mlle Contat réunissait une société choisie d'artistes, de fonctionnaires, de gens de lettres : si les divertissements, les impromptus, les à-propos s'y succédaient avec une abondance qui paraît tout à la fois un peu essoufflante et un peu factice à notre conception moderne de la vie de salon ou de château, le ton en était irréprochable même aux heures de gaieté, avec une pointe de recherche, sinon de pédantisme (2).

Au théâtre, l'actrice eut le bon esprit d'abandonner les amoureuses pour ce qu'on nomme en argot de métier les « rôles marqués », c'est-à-dire les femmes touchant à la maturité. Par exemple, quand on reprit le *Mariage de Figaro*, elle qui avait été Suzanne lors de la création, elle fut à présent la comtesse. Elle excella dans certains rôles de bourgeoises ou de femmes du peuple, comme la gouvernante Mme Evrard dans le *Vieux Célibataire* ou l'héroïne de la *Belle Fermière*, deux pièces médiocres qui grâce à elle attiraient la foule (3). Mais ses rôles de prédilection étaient ceux de grandes dames de l'ancien régime : par un prodige de talent, d'assimilation, de

(1) Mlle George, *Mémoires*, p. 168.

(2) Sur le salon de Mlle Contat à l'époque napoléonienne, on peut notamment consulter le tome II des *Récapitulations* de Bouilly, l'un de ses familiers.

(3) Duchesse d'Abrantès, *Salons de Paris*, t. III, p. 403.

divination, cette femme dépourvue de toute éducation première ressuscitait, « restituait », comme nous disons à présent, les duchesses ou les marquises de la cour de Louis XV et de Marie-Antoinette. Quand elle dialoguait en scène avec Fleury, si parfaitement *talon rouge*, l'illusion était complète; l'auditoire retrouvait « cette magnifique insolence, ces grandes manières, ce ton leste, cette prétention sans façons, ce laisser-aller sans minauderies, cette comédie si spirituelle, ce sourire enchanteur, cette gaieté franche du grand monde de Louis XV (1) ».

Ce n'est pas à dire que le jeu de Mlle Contat fût toujours irréprochable. Pour sacrifier à la mode du jour, elle s'obstinait à essayer des intonations ou des mimiques sentimentales, auxquelles son tempérament était totalement réfractaire, et qui lui faisaient perdre son principal attrait, le naturel (2). Un autre défaut était plus grave : Mlle Contat tenait tant à sa légitime réputation de femme d'esprit qu'elle voulait paraître spirituelle dans les rôles mêmes qui comportaient toute autre chose. Dans Philaminte par exemple, au lieu de se pâmer d'admiration devant les grands mots de Trissotin, elle se donnait l'air de n'être pas sa dupe et de persifler son pédantisme, ce qui était proprement trahir la pensée de Molière (3).

Comme sociétaire, elle abusait de sa situation prépondérante et de la faveur du public pour imposer sans ménagement ses volontés, parfois ses caprices : ses complaisants l'appelaient « l'impératrice (4) », surnom trop bien justifié. Mme de Rémusat résumait en une ligne les griefs de l'administration et des sociétaires :

(1) Mlle George, *Mémoires*, p. 201.
(2) *Journal des Débats*, 28 ventôse an XII (feuilleton).
(3) *Journal de l'Empire*, 6 brumaire an XIV (feuilleton).
(4) Alexandre Duval, *Œuvres*, t. VIII, p. 11.

« Mlle Contat ne veut ni jouer ni laisser jouer les autres (1). » Une autre contemporaine a retracé le récit d'une bien amusante scène de comédie jouée dans la coulisse : comme une indisposition de Talma empêchait de donner une tragédie annoncée, le régisseur tout effaré vint prier Mlle Contat de se laisser afficher pour le lendemain dans le *Misanthrope* et les *Fausses confidences :* elle refusa d'abord, en le prenant de très haut; mais comme Florence sortait en disant qu'il ne lui restait d'autre ressource que d'aller demander à Mme Petit-Vanhove de jouer la *Mère coupable,* Mlle Contat, s'apaisant et se ravisant soudain, déclara d'un ton de condescendance qu'elle ferait à la Comédie le sacrifice de son repos (2).

Elle était aussi de celles qui multipliaient les tournées en toute saison et au préjudice du service. Geoffroy ne faisait qu'exagérer un reproche fondé, quand il écrivait dans le style amphigourique si fort à la mode : « Il est à craindre que Paris et le Théâtre-Français ne soient bientôt plus pour notre Thalie vagabonde qu'un pied-à-terre, où elle viendra quelquefois se reposer de ses glorieuses tournées, compter sa recette, ou, pour parler plus noblement, déposer les tributs de l'admiration des provinciaux, enfin méditer et préparer un nouveau plan de campagne (3). »

Il n'aurait tenu qu'à Mlle Contat de prolonger une brillante et fructueuse carrière en abordant les rôles de

(1) A son mari, 10 nivôse an XIV (31 décembre 1805) : *Lettres,* t. I, p. 409.

(2) Mme Sophie Gay, *Salons célèbres,* p. 110-117.

(3) *Journal des Débats,* 21 ventôse an XII (feuilleton). C'est une opinion tout à fait isolée que celle de Beyle-Stendhal, mentionnant à l'automne de 1804 la rentrée de Mlle Contat, « qui a ennuyé à Lyon et à Grenoble et qui, si je ne me trompe, tombe un peu à Paris ». (30 vendémiaire an XIII-22 octobre 1804 : *Journal,* p. 83.)

mères et de duègnes, où son esprit, sa distinction auraient trouvé l'occasion de triompher encore. Mais cette nouvelle métamorphose coûtait trop à sa coquetterie de femme encore belle, de nouvelle mariée; il lui tardait d'ailleurs de jouir de l'existence large, agréable, honorable, qui lui était désormais assurée. Dès 1806, elle manifesta le désir de se retirer et d'organiser, selon l'usage, une représentation à son bénéfice. Une opposition surgit, aussi redoutable qu'inattendue; à la requête que Rémusat soumettait pour la forme, Napoléon répondit sèchement, comme s'il se fût agi d'un préfet ou d'un colonel : « Puisque Mlle Contat est en état de servir, il faut qu'elle continue. Savoir si la retraite est obligée : elle est toujours censée accordée à la personne qui ne peut plus servir (1). » Quelques jours plus tard, comme pour bien montrer que son refus n'impliquait en rien la méconnaissance du talent de Mlle Contat, il ordonnait à Duroc de lui remettre, comme à Mlles Duchesnois et George, une gratification de 6 000 francs la première fois qu'elle jouerait sur le théâtre de la cour (2).

Trois années s'écoulèrent, après lesquelles, soit que Mlle Contat eût établi son droit incontestable, soit qu'on eût fait comprendre à l'empereur qu'il y aurait mauvaise grâce à se montrer intransigeant, la demande fut admise. Un décret, galamment daté du jour même de la représentation à bénéfice, autorisa « Mme Contat-Parny » à prendre sa retraite à partir du 1er avril 1809 (3).

(1) Décision du 9 mai 1806 : *Correspondance*, 10216.

(2) Ordre du 26 mai 1806 : *Ibidem*, 10273.

(3) « Elle jouira à dater du jour de sa retraite, en exécution de l'engagement du ministre de l'intérieur du 15 nivôse an VIII, et à titre de pension, de la somme de 6 000 francs, qui lui seront payés par le caissier du Théâtre-Français sur le fonds des 100 000 francs accordés à ce théâtre par notre décret (*sic*, quoique

Napoléon voulut également assister avec Joséphine à la représentation de retraite, qui eut lieu le 6 mars 1809, et fut la plus triomphale sans doute de toute cette période. La recette atteignit 24000 francs. Entre une scène d'*Othello*, jouée par le ménage Talma, et un divertissement dansé par les premiers sujets de l'Opéra, la bénéficiaire, plus en verve et plus acclamée que jamais, parut dans le rôle de Mme Philips des *Deux Pages*, de Manteufel; tous les chefs d'emploi lui donnaient la réplique, et le reste de la troupe avait tenu pour la circonstance à se distribuer les rôles muets de figurants (1).

Mlle Contat ne profita guère du repos auquel elle avait tant aspiré. Elle fut bientôt atteinte d'un mal cruel et inexorable, dont la gravité lui fut révélée par la distraction d'un médecin. Après de longues souffrances supportées le sourire aux lèvres, elle succomba le 9 mars 1813 : « Elle avait été vingt-sept ans au théâtre », écrivait-on au nom de ses anciens camarades, « et y avait rempli pendant tout ce temps, dans l'emploi des amoureuses et des coquettes, une des plus brillantes carrières qui soient connues (2). »

Lors des premiers bruits de retraite, en 1806, Geoffroy avait écrit que Mlle Contat ne serait pas remplacée (3). Cette impression était très atténuée en 1809, surtout en 1813. Tout en regrettant vivement Mlle Contat, tout en la déclarant inimitable dans quelques rôles,

ce fût en réalité un *arrêté* consulaire) du 13 messidor an X. » (6 mars 1809 : AF. IV, plaq. 2672.)

(1) Laugier, *Documents historiques sur la Comédie-Française*, p. 129-130.

(2) Registres : Arch. Com.-Fr.

(3) *Journal de l'Empire*, 10 juillet 1806 (feuilleton).

on se rassurait en pensant qu'elle avait une et peut-être deux héritières.

A Dresde, pendant l'armistice de 1813, Napoléon certain soir complimentait les artistes. Abordant Mlle Mars, alors à l'apogée du succès, il lui demanda comment elle avait débuté : « Sire », répondit la comédienne, « j'ai commencé toute petite. Je me suis glissée sans être aperçue (1). » C'était la vérité même. Fille naturelle du tragédien Monvel et d'une obscure femme de théâtre, elle était montée sur les planches presque au sortir du berceau, pour figurer ou jouer des rôles d'enfants. Son début comme ingénue, en 1795, à seize ans, sous le nom de Mars *cadette*, n'avait produit aucun effet. En 1797 encore, le comédien Fleury sermonnait amicalement un auteur débutant, Roger, qui songeait a lui attribuer le rôle principal d'une comédie : « Confier le sort de votre premier ouvrage à une enfant qui n'a pas encore joué un seul rôle nouveau et qui est froide comme une carafe d'orgeat (2) ! »

C'est peu après la réunion de 1799 que Mlle Mars commença d'attirer l'attention, par la manière dont elle renouvela la mimique du jeune sourd-muet dans l'*Abbé de l'Épée* : ce mélodrame de Bouilly, dénué de vérité historique, bourré de déclamations philosophiques, était alors en pleine vogue, et de nombreux spectateurs applaudirent le jeu très expressif de la jeune actrice. Celle-ci se plut dès lors aux rôles travestis. Elle était ordinairement chargée de représenter l'un des *Deux pages* dans la pièce de ce nom. Elle joua Chérubin « divinement » (c'est le mot de Stendhal) (3) à partir du

(1) Bausset, *Mémoires*, t. II, p. 225.
(2) Roger, *Œuvres*, t. I, p. 49.
(3) 17 prairial an X (6 juin 1802) : Stendhal, *Lettres inédites*, p. 137.

printemps de 1802, où Mlle Contat laissa le rôle de Suzanne à Mlle Devienne pour aborder celui de la comtesse (1). Plus tard encore, Mlle Mars représenta Benjamin dans *Omasis* ou *Joseph en Égypte,* la tragédie biblique de Baour-Lormian : au jugement du vieil abbé Morellet, elle faisait le succès de la pièce; la simplicité, la naïveté, la vérité de son jeu tranchaient sur « l'emphase et l'horrible lenteur du débit de tous les autres acteurs (2) ».

Entre temps, l'actrice, qui depuis l'an XI n'était plus sur le registre et sur l'affiche Mlle Mars *cadette*, mais « Mademoiselle Mars » tout court, s'était fait applaudir dans les vrais rôles de son emploi, comme Agnès de l'*École des Femmes* et Victorine du *Philosophe sans le savoir.* Un jour qu'il était question d'elle, Bouilly, par hasard en veine d'esprit, disait très justement : « Elle n'est devenue vraiment jolie qu'à trente ans, époque où les jolies femmes commencent à l'être un peu moins... Elle a représenté avec un grand naturel les ingénuités, précisément à l'âge où l'on n'est plus ingénue (3). » Enhardie par le succès, elle s'animait par degrés, sans s'écarter de ce naturel achevé qui devait demeurer sa maîtresse qualité (4). Si engoué qu'on fût alors d'affectation, le public fut insensiblement conquis : « On rend plus de justice », notait Geoffroy en 1802, « à cette simplicité précieuse, qui semble ne tenir rien de l'art, et qui en est la perfection (5). »

(1) Cette reprise eut lieu le 27 mai 1802, à l'Opéra, pour le bénéfice de Mlle Contat (Aulard, *Paris sous le Consulat,* t. III, p. 79).

(2) A Rœderer, octobre 1806 : Morellet, *Lettres inédites,* p. 24-25.

(3) Audibert, *Indiscrétions et confidences,* p. 43.

(4) « Elle était admirable dans Victorine d'un bout à l'autre, d'une ingénuité et d'un dramatique qui feraient pâlir tous les drames actuels. » (Mlle George, *Mémoires,* p. 99.)

(5) *Journal des Débats,* 30 ventôse an X (feuilleton).

« Vous verrez », disait avec humeur Mlle Bourgoin à la même époque, « qu'elle jouera les petites filles jusqu'à soixante ans. Moi, je serai aux Incurables (1). » Cette boutade se trouvait être une très véridique prophétie, puisqu'à *soixante-deux* ans, Mlle Mars devait encore se faire applaudir dans les ingénues. Mais dès qu'il fut question de la retraite de Mlle Contat, elle médita de lui succéder dans les grandes coquettes. Routinier comme toujours, habitué à cantonner et à admirer chaque artiste dans une spécialité déterminée, le public se montra tout d'abord peu disposé à encourager cette ambition. L'actrice, qui sentait sa beauté épanouie, son talent devenu plus souple et plus large, risqua des tentatives qu'un succès éclatant ne tarda pas à couronner. Le critique Geoffroy, primitivement l'un des plus réfractaires (2), rendait les armes de bonne grâce en 1812 : « Les ingénues ne sont plus qu'une faible portion de son empire; ses conquêtes s'étendent dans tout l'emploi des amoureuses; elle aborde les femmes mariées, et va même jusqu'aux veuves : avec de l'esprit, avec un talent flexible et un organe enchanteur, partout on est bien, on réussit à tout (3)... La petite fille a tant et si bien travaillé que la voilà lancée dans les sublimes coquettes, et applaudie de ceux mêmes qui avaient commencé par la blâmer (4). »

Mlle Mars entama cette métamorphose par le répertoire de Marivaux : dans Silvia du *Jeu de l'amour et du hasard,* elle égala le souvenir de Mlle Contat; elle le

(1) Mlle George, *Mémoires,* p. 99.

(2) Il écrivait en 1804 : « Cette actrice, qu'on peut regarder comme parfaite dans ce petit genre, à la vérité très borné, n'est plus la même dès qu'elle veut s'élever au sentiment profond et sérieux. » (*Journal des Débats,* 28 ventôse an XII).

(3) *Journal de l'Empire,* 2 janvier 1812 (feuilleton).

(4) *Ibidem,* 14 mai 1812.

surpassa dans certains grands rôles de Molière, tels qu'Elmire et surtout Célimène (1); la scène des portraits, écueil de tant d'actrices célèbres, fut pour elle un triomphe complet (2).

Comme sa devancière, comme la plupart des grands acteurs, Mlle Mars avait un faible pour quelques pièces de troisième ou quatrième ordre, qui auraient paru insupportables avec une autre interprète, et qui grâce à elle prenaient l'apparence de la vie, de la gaieté, de l'esprit. Elle savourait avec plus de satisfaction un succès qui était uniquement sien, et où l'auteur ne pouvait rien prétendre. Ainsi Molé avait joué jusqu'à satiété le *Confident par hasard*, et Mlle Contat le *Vieux Célibataire;* ainsi Talma lui-même avait exhumé et ressuscité *Manlius*. Mlle Mars se plut de même à faire applaudir le *Secret du Ménage*, tissu d'insipides conversations auxquelles le charme de son babil et le piquant de son jeu prêtaient un agrément éphémère (3).

Malgré le talent déployé par Mlle Mars dans les grandes coquettes, la primauté lui fut contestée dans ce genre, et le Théâtre-Français vit se réveiller, à dix ans d'intervalle, comme un écho amoindri des grandes batailles de la querelle George Duchesnois.

Le 30 juillet 1808, Mlle Émilie ~~ou Émélie~~ Leverd avait débuté par le double rôle de Célimène du *Misanthrope* et de Roxelane des *Trois Sultanes*, de Favart. Malgré ses vingt ans, elle avait déjà un passé artistique, puisqu'elle appartenait depuis 1805 à la troupe du Théâtre-Louvois et que tout enfant elle avait été petit sujet de la danse à

(1) Duchesse d'Abrantès, *Salons de Paris*, t. III, p. 403.
(2) *Journal de l'Empire*, 3 septembre 1812 (feuilleton).
(3) *Ibidem*, 24 juillet 1810.

l'Opéra (1). Il se trouva naturellement un pédant pour la féliciter d'avoir « quitté les jeux de Terpsichore pour s'enrôler sous les drapeaux de Thalie (2) ». Bien loin d'ailleurs de songer à renier son passage dans le corps de ballet, elle s'enhardit, en octobre 1808, à joindre au rôle de Roxelane un pas de danse, dont le succès fut très vif. Mais plus encore que par sa danse, Mlle Leverd réussit par son éclatante et rieuse beauté, par l'élégance de son jeu, par la spirituelle intonation de sa voix; les réfractaires se réduisaient à lui reprocher de trop minutieusement copier le jeu de Mlle Contat (3).

Après des débuts très suivis et très applaudis, Mlle Leverd fut reçue à l'essai le 10 novembre 1808. Il suffit à Napoléon de l'entendre une seule fois pour lui faire remettre une gratification de 3 000 francs et pour ordonner son admission au sociétariat à compter du 1er avril 1809 (4). La faveur était si inusitée qu'on crut généralement à une autre audition en tête-à-tête; dans tous les cas, il n'y eut certainement pas de liaison suivie, comme avec Mlle George (5).

Du jour où Mlle Mars cessa de se limiter aux ingénues pour aborder les grandes coquettes et les amoureuses, Mlle Leverd se trouvait forcément en rivalité avec elle, et chacune eut ses partisans : le jeu de l'une était plus fin, plus naturel, celui de l'autre plus en dehors, plus exubérant. Elles eurent pendant un certain temps le bon esprit de se partager les rôles et les soirées par

(1) Elle avait probablement débuté à l'Opéra, le 18 janvier 1801, dans le ballet des *Noces de Gamache* (Castil-Blaze, *l'Académie impériale de musique*, t. II, p. 79-80).

(2) *Mémorial dramatique*, 1809, p. 54.

(3) De Manne, *la Troupe de Talma*, p. 314 et s.

(4) Laugier, *Documents historiques sur la Comédie-Française*, p. 82-83.

(5) Frédéric Masson, *Napoléon et les femmes*, p. 95.

une sorte d'accord tacite : ainsi, dans le répertoire du dix-huitième siècle, Mlle Mars se réservait le *Jeu de l'amour et du hasard,* l'*Épreuve nouvelle,* le *Secret du ménage,* les *Fausses confidences*, le *Philosophe sans le savoir,* tandis que le *Vieux Célibataire,* les *Trois Sultanes,* le *Legs,* la *Gageure imprévue,* le *Philosophe marié* étaient l'apanage de Mlle Leverd (1). Dans quelques pièces, elles paraissaient ensemble, et l'on faisait alors salle comble, car c'était entre les deux camps une émulation d'empressement et d'enthousiasme. Non seulement chaque héroïne était longuement, bruyamment applaudie dans ses meilleures répliques, mais le parterre saisissait au passage les moindres allusions. Il y avait surtout, dans le *Mariage de Figaro,* un endroit que les deux « factions » attendaient avec une égale impatience pour se mesurer. Il faut dire que depuis 1810 Mlle Mars avait échangé le rôle du page Chérubin contre celui de la caméristе Suzanne, qu'elle jouait à merveille, mais d'une façon moins inimitable peut-être; d'autre part, Mlle Leverd succédait à Mlle Contat dans la comtesse. A la fameuse substitution du second acte, quand le comte, ouvrant la porte du cabinet et n'y trouvant que Suzanne au lieu de Chérubin, se retournait vers la comtesse en s'écriant avec dépit : « Madame, vous jouez très bien la comédie ! » les partisans de Mlle Leverd couvraient cette phrase de tumultueux applaudissements, prolongés pendant plusieurs minutes. Mais le silence enfin se rétablissait, et Mlle Mars (Suzanne) interrogeait alors « gaiement », selon l'indication même de Beaumarchais : « Et moi, monseigneur? » Devançant la réponse, ses amis à leur tour lui faisaient une ovation, contre-partie de la précédente, et se piquaient d'interrompre le dialogue au

(1) *Journal de l'Empire,* 20 juin 1811 (feuilleton).

moins aussi longtemps. Ces ripostes d'applaudissements étaient devenues comme un rit un peu puéril, dont on s'acquittait de part et d'autre sans spontanéité, mais avec la ferveur de conviction qu'un peuple sceptique sait apporter aux choses de théâtre.

Il advint fatalement que les deux actrices, douées toutes deux d'une vive susceptibilité d'amour-propre, poussées par les éloges ou les incitations de leurs amis, entrèrent en compétition pour certains rôles. Mlle Mars arguait de son incontestable droit d'ancienneté; Mlle Leverd répliquait que sa rivale n'était chef d'emploi que pour les rôles d'ingénues; elle prenait d'ailleurs fort habilement une attitude conciliante, et se déclarait prête à accepter une transaction qui établirait soit le partage, soit l'alternat pour les rôles de grandes coquettes et d'amoureuses, comme il avait été réglé lors du différend de Mlles George et Duchesnois.

La publication du décret de Moscou, qui semblait ne reconnaître à un artiste la qualité de chef d'emploi que dans un seul genre, encouragea les prétentions de Mlle Leverd; elle revendiqua hautement le droit de primer Mlle Mars dans les premières amoureuses. L'actrice menacée protesta; le Paris littéraire, artistique, mondain prit passionnément parti pour l'une ou pour l'autre; dans les premières semaines de 1813, alors que l'empereur s'employait fiévreusement à refaire l'armée détruite en Russie, il semblait que le capital, l'angoissant problème fût de déterminer les attributions respectives de deux comédiennes (1); bien rares étaient les personnes qui avaient conservé assez de sang-froid pour écrire, comme Mme de Souza : « Nous nous occupons

(1) Cf. un feuilleton de Geoffroy dans le *Journal de l'Empire* du 12 février 1813, et, dans le numéro du 13, la réponse d'un partisan de Mlle Leverd, sous le pseudonyme de *Dicéphile*.

de la dispute Mars et Leverd à vous faire pitié (1). »

Une intervention de l'autorité était devenue nécessaire. Sous couleur d'interpréter le décret de Moscou, le surintendant Rémusat, de longue date défavorable aux prétentions de Mlle Leverd, prit le 20 février 1813 un arrêté qui lui donnait complètement tort. Mlle Mars était reconnue chef d'emploi des grandes coquettes, des premiers rôles et des premières amoureuses, et Mlle Leverd réduite à la situation de premier double de cette catégorie (2). La déconvenue était rude pour qui avait rêvé l'égalité, sinon la prééminence. Dans un premier mouvement de dépit, Mlle Leverd parla de quitter le Théâtre-Français : mieux inspirée ou mieux conseillée, elle se détermina à demeurer. L'été suivant, elle eut la consolation, pendant que Mlle Mars était du voyage de Dresde, de se faire applaudir à Paris dans tous les rôles de son choix, et d'entendre dire que dans Elmire, par exemple, elle était supérieure à sa rivale (3). — Mais le destin ne tarda point à lui être de nouveau contraire : à la fin de cette même année 1813, la petite vérole altéra l'éclat de son teint; sa taille s'épaissit; bref, il lui fallut s'orienter vers les rôles marqués, puis abandonner une carrière où les succès de Mlle Mars devaient se prolonger encore durant un quart de siècle.

Auprès de Mlles Contat, Mars, Leverd, le souvenir des autres comédiennes du temps de Napoléon est bien effacé. Il faut pourtant citer encore quelques noms.

(1) A la comtesse d'Albany, 16 février 1813 : *Portefeuille de la comtesse d'Albany*, p. 150.

(2) Laugier, *Documents historiques sur la Comédie-Française*, p. 86-87.

(3) Charles de Rémusat à sa mère, 24 juin 1813 : Mme de Rémusat, *Lettres*, t. II, p. 488.

Mlle Devienne, qui avait débuté en 1785, était de l'aveu général une remarquable soubrette, pétillante d'esprit et d'entrain : dans le monde, sa vivacité de répartie était célèbre, et ne lui fit défaut, comme à bien d'autres, qu'un jour où le maître l'avait gracieusement interpellée (1). Mais elle était cantonnée dans un genre dont la progressive disparition l'empêcha de créer des rôles importants dans les œuvres nouvelles. Après avoir épousé le riche banquier Gévaudan, administrateur des Messageries, elle mourut en 1813 (2).

Si les auteurs modernes n'écrivaient plus de rôles de soubrettes, il fallait pourtant des soubrettes au théâtre, pour jouer le répertoire des deux siècles précédents. Dans l'été de 1807, on fit débuter avec succès Mlle Henry, qui s'était d'abord cru une autre vocation, et qui pendant quelques années avait chanté les princesses à l'Opéra. En juillet 1810, ce fut le tour de Mlle Demerson, qui réussit elle aussi, mais qui se montra surtout très agréable dans le travesti, et qui dans ce genre restreint prit la succession de Mlle Mars.

Mlle Mézeray, qui avait débuté à dix-sept ans en 1791, joignait à une figure charmante une exquise distinction de ton et de manières. La brillante carrière qu'on lui prédisait dans les amoureuses fut entravée par l'écrasante concurrence de Mlle Mars, mais aussi par sa propre indolence, par son goût du plaisir, et par la malechance qu'elle eut de prendre pour protecteur un personnage bientôt disgracié, Lucien Bonaparte. D'ailleurs Mlle Mézeray vieillit prématurément. Le 25 octobre 1811, un arrêté du surintendant Rémusat la relégua dans le genre des *mères nobles*, en lui accordant pourtant la faveur de

(1) Frédéric Masson, *Napoléon et les femmes*, p. 94-95.
(2) De Manne, *la Troupe de Voltaire*, p. 414-415.

conserver quelques-uns de ses rôles actuels, tels qu'Élise de l'*Avare* ou Arsinoé du *Misanthrope*. Instruite et avisée, Mlle Mézeray passait pour un excellent juge au comité de lecture (1).

Mlle Rose Dupuis appartient plutôt à la période suivante, mais elle débuta le 16 février 1808, en présence de l'empereur, et ne tarda pas à remporter un véritable triomphe dans Agathe des *Folies amoureuses*. Elle tint de petits rôles de tragédie à Erfurt, se distingua à son retour dans les ingénues ou les amoureuses, et fut sociétaire en 1812 (2).

(1) De Manne, *la Troupe de Talma*, p. 148-151.
(2) De Manne et Ménétrier, *Galerie historique de la Comédie-Française*, p. 301-303.

CHAPITRE III

LE RÉPERTOIRE

I. La tragédie. — II. La censure et les tragédies classiques. — III. Le drame shakespearien. — IV. La comédie.

I

« C'est alors », a écrit un des plus récents et des plus enthousiastes historiens de Napoléon, « c'est alors le beau temps de la tragédie au Théâtre-Français, le temps où devant un parterre de lettrés qui ne laisse passer nulle offense à ses dieux, devant un parterre de soldats dont l'âme est de pair avec tous les sentiments généreux et superbes, une troupe merveilleusement choisie et dressée maintient, vivante et forte, la tradition d'une littérature épique (1). » Si quelques traits de ce tableau sont un peu embellis, il est hors de doute qu'à l'époque napoléonienne les habitués du Théâtre-Français se plaisaient surtout à la tragédie. Plusieurs motifs concouraient à expliquer leur prédilection : l'exemple du maître, dont l'esprit, réfractaire aux jeux de mots, aux quiproquos, aux menues intrigues de la comédie, s'exaltait au spectacle des grandes crises qui secouaient l'âme

(1) Frédéric Masson, *Napoléon et les femmes*, p. 95.

des héros et bouleversaient la destinée des États; l'analogie, plus ou moins inconsciemment sentie, de ces fables surhumaines avec les épisodes de l'épopée conquérante qui portait sans cesse plus haut et plus loin le prestige de la « grande nation »; le préjugé littéraire enfin et l'amour-propre patriotique, pour qui c'était alors un dogme indiscuté que dans la tragédie les Français s'étaient montrés constamment supérieurs aux poètes des autres nations modernes, et parfois même aux Grecs (1). Si d'aventure le parterre, excédé de la creuse emphase d'une tragédie de Lefranc de Pompignan, se détendait en tournant l'action en ridicule et en ricanant aux endroits soi-disant émouvants, la critique indignée s'en prenait au jeu des acteurs; elle dénonçait le péril qui pouvait résulter d'un tel scandale : « Il est dangereux et d'un mauvais exemple que le public s'accoutume à saisir le côté ridicule du pathétique, et que la tragédie devienne pour les spectateurs ce qu'un héros est pour son valet de chambre (2). »

Désireux de répondre à l'engouement général, les comédiens annonçaient au début du Consulat non seulement qu'ils joueraient la tragédie trois fois par décade (ce fut plus tard tous les deux jours), mais que chaque mois ils « remettraient » (nous dirions aujourd'hui *remonter)* une tragédie de l'ancien répertoire (3). Sans tenir littéralement parole, ce qui eût excédé leurs forces, ils reprirent un nombre considérable de pièces, pour la plupart écoutées avec intérêt, mais dont l'énumération fait au lecteur moderne, à quelques noms près, l'effet d'un très vieil obituaire. Par exemple, le *Wenceslas* de Rotrou était favorisé d'une meilleure dis-

(1) *Décade,* an XII, t. I, p. 171.
(2) *Journal des Débats,* 21 germinal an IX (feuilleton).
(3) Aulard, *Paris sous le Consulat,* t. I, p. 327.

tribution que le *Cid* (1). Pour attirer la foule à la représentation donnée au bénéfice de la veuve de Dugazon, on joignait aux *Trois sultanes* une reprise d'*Œdipe chez Admète,* de Ducis (2). Pour produire Mlle Volnais dans un rôle plus important que celui d'Iphigénie (dans la pièce de Racine), on remontait à son intention l'*Orphanis* de Blin de Sinmore, une tragédie datant de la fin du règne de Louis XV (cette fois, à la vérité, l'impression d'ennui était telle, que la représentation avait peine à aller jusqu'au bout) (3). La plupart des débutantes rêvaient d'incarner la *Didon* de Lefranc de Pompignan (4). Monvel aimait à débiter les tirades philosophiques du *Fénelon* de Chénier (5). La reprise de la *Gabrielle de Vergy* de Debelloy secouait l'auditoire comme un mélodrame : au cinquième acte, « sept ou huit personnes, tant hommes que femmes », se trouvaient mal, et il fallait suspendre la représentation pendant quelques minutes (6). Nous avons dit les succès de Talma dans le *Manlius* de Lafosse, dans l'*Iphigénie en Tauride* de Guimond de Latouche, dans le *Coriolan* de Laharpe. Mais c'était pour la pièce même, et non pour un acteur, qu'on remontait *Rhadamiste et Zénobie,* de Crébillon ; une spectatrice à l'esprit libre et ouvert, Pauline de Meulan, citait

(1) *Journal de l'Empire,* 13 janvier 1807 (feuilleton).

(2) La recette fut de 20 000 francs (registres, 15 avril 1812 : Arch. Com.-Fr.).

(3) Rapport du préfet de police, 12 frimaire an XII (3 décembre 1803). Aulard, *Paris sous le Consulat,* t. IV, p. 546.

(4) *Journal des Débats,* 16 nivôse an XI (feuilleton).

(5) *Ibidem,* 30 ventôse an XI. Par contre, la tragédie d'*Epicharis et Néron,* de Legouvé, qui avait obtenu en 1793 un succès d'allusions politiques, parut fastidieuse sous le Consulat : « Dépouillée du mérite des circonstances et abandonnée à elle-même, *Epicharis* ne peut se soutenir; on ne sait plus aujourd'hui ce qu'elle veut dire, ni à qui elle en veut. » (*Ibidem,* 12 germinal an IX.)

(6) Laugier, *Documents inédits sur la Comédie-Française,* p. 72-73.

avec admiration le lendemain ces trois vers, qui semblent à notre goût moderne aussi dépourvus de vivacité dramatique que de poésie :

> Vous connaissez trop bien un cœur comme le mien
> Pour croire que sur lui l'amour ait quelque empire;
> Mon époux est vivant, ainsi ma flamme expire.

Et elle ajoutait le plus sérieusement du monde : « Rarement un poète s'élève à une pareille hauteur (1). » Très sérieusement aussi, Geoffroy se plaignait que le nombre fût trop limité, des poètes tragiques ainsi remis en lumière : « On ne joue rien de Campistron, de Lagrange, de Lafosse (2). »

Cependant le Théâtre-Français demeurait fidèle aussi à ce qui est demeuré pour nous le répertoire vraiment *classique*. Corneille, sensiblement négligé au dix-huitième siècle, avait repris faveur, comme le plus éloquent interprète de la grandeur et de la constance romaines, que la France napoléonienne se flattait de faire revivre, et aussi comme poète favori du Consul, de l'empereur : « Ce suffrage illustre », pouvait-on écrire, « a beaucoup contribué à rétablir les honneurs et le crédit du vieux père de notre scène (3). » C'étaient les soirs où l'on jouait du Corneille que Bonaparte venait le plus volontiers au Théâtre-Français : plus tard, c'étaient les tragédies de Corneille que Napoléon demandait de préférence pour le spectacle de la cour. Soit qu'il causât aux Tuileries avec Fontanes, Ségur ou Daru, au bivouac d'Austerlitz avec ses aides de camp, à Weimar avec les littérateurs allemands, à Sainte-Hélène avec les compagnons de sa cap-

(1) Article reproduit dans le recueil du *Temps passé*, t. I, p. 158.
(2) *Journal des Débats*, 26 fructidor an XI (feuilleton; ce regret était antérieur à la reprise de *Manlius*).
(3) *Ibidem*, 14 ventôse an XII.

tivité, il faisait volontiers dériver l'entretien vers le théâtre, les personnages, les conceptions politiques et les caractères héroïques de Corneille.

Cinna, avec ses évocations de guerres civiles, de proscriptions, de monarchie pacificatrice, offrait aux témoins du drame révolutionnaire un singulier à-propos, et, comme nous dirions aujourd'hui, une saveur d' « actualité ». Ce critique disait vrai, qui prétendait que les événements contemporains en avaient fait un commentaire « un peu plus instructif que celui de Voltaire (1) ». Dans *Horace,* les Parisiens du Consulat et de l'Empire applaudissaient la glorification du patriotisme intransigeant et farouche, la mise en scène de cette tactique qui, divisant les ennemis pour les accabler isolément, avait si souvent triomphé dans la première campagne d'Italie; à partir du Consulat à vie, les acteurs restituaient à la pièce son intégrité en rétablissant le cinquième acte, supprimé pendant la Révolution beaucoup moins parce qu'il faisait longueur qu'à cause de la prépondérante intervention du roi, du « tyran » Tulle (2). La *Mort de Pompée,* qui n'avait pas été donnée depuis un quart de siècle, était reprise en 1803 en présence du Premier Consul (3); l'année suivante, c'était le tour de *Sertorius. Rodogune* et *Nicomède* n'avaient point quitté le répertoire, et une représentation du *Cid* avait scellé en 1799 la reconstitution du Théâtre-Français.

Quant à *Polyeucte,* les préventions philosophiques s'étaient unies aux préjugés ultra-classiques pour

(1) *Journal des Débats,* 15 pluviôse an XI.

(2) « La tragédie a été jouée en cinq actes pour la première fois depuis la Révolution, pendant tout le temps de laquelle elle avait été réduite en quatre. » (Registres, 5 thermidor an X (25 juillet 1802) : Arch. Com.-Fr.).

(3) Aulard, *Paris sous le Consulat,* t. III, p. 720.

l'écarter de la scène bien longtemps avant la Révolution; les épigrammes des encyclopédistes s'étaient trouvées ici d'accord avec la règle formulée par Boileau avec tant de rigidité et d'étroitesse :

> De la foi d'un chrétien les mystères terribles
> D'ornements égayés ne sont pas susceptibles.

Au début du dix-neuvième siècle, non seulement aucun des acteurs du Théâtre-Français n'avait jamais joué cette tragédie religieuse, mais presque aucun d'entre eux ne l'avait même vu représenter. C'est encore, d'après une tradition qui a pour elle la vraisemblance, c'est encore Bonaparte qui en demanda la reprise au printemps de 1803, sans vouloir s'arrêter aux objections présentées de tous côtés (1). Talma (et ce détail montre bien à quel point *Polyeucte* était alors mal compris), Talma, abandonnant au médiocre acteur Saint-Phal le rôle du néophyte martyr, revendiqua celui de Sévère, qui avec ses déceptions sentimentales, ses déclarations de tolérance, ses élans de générosité, lui parut évidemment plus avantageux, plus sympathique, plus « romain ». Le public fut du même avis : son attitude demeura d'un bout à l'autre respectueuse, en dépit des fâcheux pronostics des prophètes de malheur, mais il applaudit surtout les scènes entre Sévère et Pauline. Ce dernier rôle à la vérité n'avait pas tardé à passer de Mlle Fleury à Mlle Duchesnois, qui en rendait à merveille la mélancolique dignité (2).

Revenue à Corneille, la vogue n'avait point encore abandonné Racine, qu'on était unanime à considérer,

(1) Audibert, *Indiscrétions et confidences*, p. 32-37 (d'après un récit oral de Pasquier). La reprise eut lieu le 3 mai 1803.

(2) Cf. un article de Mlle de Meulan, reproduit dans le recueil du *Temps passé*, t. I, p. 115.

sur la foi de Voltaire et de Laharpe, comme le maître de la poésie tragique. Tous les lettrés, tous les hommes instruits même savaient ses œuvres par cœur. Une société d'élégantes et de mondains, exilée pour un mois dans une ville d'eaux, imaginait en guise de distraction de jouer au pied levé trois actes d'*Iphigénie* (1). Au théâtre, les débutants choisissaient presque toujours des rôles de Racine pour se produire. Si parfois l'affluence laissait à désirer les soirs où l'on donnait *Bajazet, Mithridate* ou même *Andromaque*, les admirateurs du poète expliquaient cette apparente indifférence par la crainte qu'éprouvaient les raciniens d'assister à une trop imparfaite réalisation de leur idéal : « Il y a peu de spectateurs instruits qui n'éprouvent plus de plaisir à lire une belle tragédie de Racine qu'à la voir représenter (2). » Mais n'était-ce point là formuler involontairement contre l'œuvre dramatique de Racine une subtile, une inquiétante critique?

Le Consul avait ordonné la reprise de *Polyeucte* : c'est à l'empereur que revient l'honneur de celle d'*Athalie*. La tragédie sacrée de Racine était au moins autant que *Polyeucte* en opposition avec les « lumières » du siècle, et de plus elle présentait l'inconvénient d'évoquer des idées de légitimité successivement méconnue et triomphante, de théocratie, d'investiture émanant du sacerdorce. Sans doute, la censure impériale imposa des retouches et des coupures : mais elle ne put modifier

(1) Cf. une lettre de Mme de Rémusat à son mari, datée de Vichy, 17 juillet 1813, et notamment ce passage d'une assez jolie « rosserie », comme nous disons au vingtième siècle : « Mme Regnaud [de Saint-Jean-d'Angély] faisait Iphigénie... Elle a un joli son de voix; cela suffit, quand on est soutenue de Racine et d'un nez grec. » (*Lettres*, t. II, p. 481.)

(2) *Journal de l'Empire*, 10 juillet 1807 et 5 juillet 1809 (feuilleton).

que quelques détails, et au demeurant Napoléon fit preuve d'une incontestable largeur d'esprit en demandant une pièce d'inspiration si contraire aux idées prédominantes en philosophie comme à ses propres théories politiques. Il attendit toutefois non seulement la proclamation de l'Empire, mais le sacre, qui faisait de lui ainsi que de Joas l'oint et l'élu du Seigneur : la première représentation eut lieu à Saint-Cloud, le 24 mars 1805, c'est-à-dire le soir du jour où Pie VII avait baptisé le second fils de Louis et d'Hortense (1). De même qu'à Polyeucte il avait préféré Sévère, Talma dédaigna le rôle de Joad, qui pour nous domine toute la pièce, et qui sans doute lui parut par trop empreint de « superstition » ; il aima mieux (comme au reste Lafon après lui) incarner Abner, le brave militaire aux idées courtes et au loyalisme prolixe. C'est à Saint-Prix qu'échut le rôle du grand prêtre, et à Baptiste aîné celui de Mathan. Mlle Raucourt fut une superbe et farouche Athalie, pendant que Mlle Duchesnois rendait à merveille les anxiétés de la plaintive Josabeth.

Napoléon prit grand intérêt à la représentation, mais ce fut seulement onze mois plus tard, jour pour jour, qu'il permit de donner *Athalie* au public de Paris : dans l'intervalle, il avait écrasé à Austerlitz la coalition reformée. Il vint au Théâtre-Français le 24 février 1806, et pendant le premier entr'acte, envoya l'ordre d'annoncer sur la scène l'entrée de l'armée française à Naples (2) : il y avait là un de ces effets assurés d'enthousiasme qu'il aimait à susciter, sans parler du rapprochement facile à saisir entre la sanguinaire usurpatrice du trône de Juda et la reine Marie-Caroline, « cette

(1) Mme de Rémusat, *Mémoires*, t. II, p. 131.
(2) Registres, 24 février 1806 : Arch. Com.-Fr.

femme criminelle qui, avec tant d'impudeur, a violé tout ce qui est sacré parmi les hommes (1) ».

Athalie resta désormais au répertoire, et figura régulièrement sur l'affiche. Dans le rôle principal, Mlle Raucourt fut successivement remplacée par Mlles George et Duchesnois, qui ne la firent point oublier. D'une façon générale, Geoffroy reprochait discourtoisement aux acteurs du Théâtre-Français de débiter les vers d'*Athalie* « comme les femmes prononcent le latin », c'est-à-dire sans y entendre goutte (2). Quant aux spectateurs, il leur appliquait une comparaison du même genre, également incivile : « Aujourd'hui le public se porte aux représentations de ce chef-d'œuvre avec un sentiment presque religieux; il s'y ennuie avec respect et décence, comme à un beau sermon (3). » Du moins l'attitude de ce public, public de voltairiens, de mondains, de militaires, fut-elle toujours parfaitement convenable : le grand nom de Racine en imposait à ceux qui eussent été tentés de ricaner aux réminiscences de l'Ecriture Sainte.

C'était alors une opinion universellement répandue, et presque un axiome littéraire, que la France comptait trois classiques de la tragédie. Comme il sied à ce genre de solennités, Marie-Joseph Chénier exprimait pompeusement une idée courante, quand il disait en 1801 dans un discours de distribution de prix : « Voltaire parut; Sophocle eut un émule, Corneille et Racine un successeur (4). »

(1) Trente-septième Bulletin de la Grande Armée, 5 nivôse an XIV (26 décembre 1805) : *Correspondance,* 9616.
(2) *Journal de l'Empire,* 19 octobre 1806 (feuilleton).
(3) *Ibidem,* 11 décembre 1810.
(4) *Décade,* an X, t. I, p. 27.

Dans tous les milieux, ou peu s'en faut, on s'inclinait devant le mérite transcendant de Voltaire comme poète dramatique. Sans doute, les passions extra-littéraires entraient pour beaucoup dans cette admiration : « On ne donne point aujourd'hui », disait Geoffroy, « de tragédies de Voltaire, que la représentation n'en soit appuyée d'un détachement de voltairiens, qui s'y rendent pour soutenir l'honneur du corps (1). » Mais Geoffroy lui-même à l'inverse, quand il dénigrait l'œuvre de Voltaire avec acharnement et souvent avec verve, satisfaisait visiblement, comme son ancien maître et collaborateur Fréron, ses rancunes contre le philosophe, contre le pamphlétaire antireligieux; il était alors plus polémiste que critique; à ses heures de sincérité, il lui échappait d'exalter non seulement *Mérope* et *Zaïre*, mais *Mahomet* et *Alzire* (2). Le théâtre de Voltaire, si peu dramatique à notre gré, si encombré de dissertations morales ou politiques, paraissait aux contemporains de Napoléon, aux femmes surtout, essentiellement pathétique (3). Avant ses débuts, Mlle George, présentée par Mlle Raucourt à Mme Bonaparte, lui débitait une tirade du rôle d'Idamé, de l'*Orphelin de la Chine*, et la sensible Joséphine, qui devait pourtant être blasée sur le morceau, laissait échapper de grosses larmes (4). Une femme d'esprit, Mme de Gerando, tout en faisant la part du jeu

(1) *Journal des Débats*, 22 brumaire an XI (feuilleton).

(2) *Ibidem*, 22 ventôse an XII.

(3) Il y avait pourtant des limites, et quand, pour la représentation de retraite de Mlle Lachassaigne, on tentait une reprise d'*Olympie*, Mme de Rémusat n'hésitait pas à constater que l'auditoire s'était « mortellement ennuyé » (A son mari, 1er messidor an XIII (20 juin 1805) : *Lettres*, t. I, p. 206).

(4) « Une scène de maternité ne pouvait pas manquer son effet sur le cœur de Joséphine, elle, si bonne mère. » (Mlle George, *Mémoires*, p. 29-30.)

de Talma et de Mlle Duchesnois, se déclarait conquise par l'*Oreste* de Voltaire (1). Mme de Staël enfin, dont le nom dit tout, allait jusqu'à écrire : « Si l'on est de bonne foi, l'on conviendra, ce me semble, qu'*Alzire, Zaïre* et *Tancrède* font verser plus de larmes que tous les chefs-d'œuvre grecs et romains de notre théâtre (2). »

Les acteurs, bons appréciateurs du succès, sinon toujours du mérite littéraire, partageaient cette opinion. Il est infiniment douteux que Talma ait reproché aux personnages de Voltaire de n'être que les porte-parole de l'auteur (3) ; il est certain qu'il s'est obstiné à jouer Tancrède, que les rôles d'Aménaïde et d'Idamé étaient très recherchés par les débutantes, que Jocaste était un des triomphes de Mlle Raucourt.

Un jeune homme de vingt ans, franc épicurien en morale et sceptique en religion, pouvait bien avoir assez de justesse et d'indépendance d'esprit pour consigner, en 1803, cette réflexion sur son journal intime : « Le grand défaut des héros de Voltaire est qu'il semble qu'ils se disent : « Allons, je vais dire une belle parole, je vais « faire une belle action (4). » Mais Beyle-Stendhal fut en critique littéraire toujours en avance sur les idées de son temps, et son cas est une pure exception. Un autre adolescent, appelé bientôt à renouveler la poésie française, écrivait en 1807, sans indiquer aucune distinction entre les tragédies de Voltaire et celles de Racine : « J'ai relu *Mérope, Zaïre, Iphigénie, Phèdre, Alzire,* avec un

(1) Lettre sans date (octobre 1808) : *Lettres,* p. 234.

(2) *De l'Allemagne,* IIe partie, chap. XV.

(3) Audibert, *Indiscrétions et confidences,* p. 85-86.

(4) 27 nivôse an XI (17 janvier 1803) : Stendhal, *Journal,* p. 21. Cf. l'appréciation de Désiré Nisard : « Il fait la pièce pour une maxime, et les personnages pour la propager. » (*Histoire de la littérature française,* t. IV, p. 190.)

nouvel intérêt (1). » En 1828 encore, Charles de Rémusat, dont l'éducation s'était faite sous la période napoléonienne, affirmait que *Tancrède* était « peut-être le plus beau et le plus pathétique exemple » des pièces de théâtre ayant un malentendu pour donnée fondamentale (2).

Par cela même qu'il était bourré de sentences déclamatoires, le théâtre de Voltaire se prêtait mieux qu'un autre aux allusions religieuses ou philosophiques dont le public était alors assez friand, parce que c'était un des rares moyens qui lui restaient de manifester sa façon de penser, et parce que la forte culture littéraire de la plupart d'entre les spectateurs leur permettait de discerner d'avance et d'attendre au passage les vers qu'il conviendrait de souligner.

On continuait à applaudir, comme si la France eût été soumise à un régime d'intolérance religieuse, toutes les tirades dirigées contre le « fanatisme », contre les envahissantes prétentions du sacerdoce (3). Une tradition déjà vieille voulait notamment que, dans *Œdipe*, on acclamât bruyamment ces deux vers :

> Nos prêtres ne sont pas ce qu'un vain peuple pense,
> Notre crédulité fait toute leur science.

(1) A Prosper Guichard de Bienassis, 3 octobre 1807 : Lamartine, *Correspondance*, t. I, p. 6.

(2) Notice biographique sur Mme Guizot (Pauline de Meulan), réimprimée dans le recueil d'articles intitulé *le Temps passé*, t. I, p. 18. Il convient de noter que, tout récemment encore, on a porté ce jugement sur *Tancrède* : « Il y a là de ces vers et de ces tirades qui sonnent allégrement aux oreilles. » (H. Lion, *apud* Petit de Julleville, *Histoire de la littérature française*, t. VI, p. 595). Cf. aussi de curieuses pages posthumes de Ferdinand Brunetière, faisant honneur à Voltaire d'avoir « humanisé » le théâtre tragique (*Revue des Deux Mondes*, 15 novembre 1910); mais pour ingénieusement que soit présentée la thèse, est-il vrai que Corneille et surtout Racine aient été si insensibles aux catastrophes qui font la trame et le dénouement de leurs œuvres?

(3) Cf. *Paris sous Napoléon*, t. IV, p. 168-170.

« C'est la seule fondation que la Révolution ait respectée (1) », notait plaisamment Geoffroy.

Des bravos plus ou moins spontanés saluaient souvent les passages qui pouvaient s'appliquer au chef de l'État. Du temps où ce dernier n'était que Consul, le parterre avait acclamé, lors de la visite du roi d'Étrurie, ce vers de la tragédie d'*Œdipe,*

J'ai fait des souverains, et n'ai pas voulu l'être (2).

Le 24 octobre 1805, les spectateurs d'*Iphigénie,* exaltés par la nouvelle de la capitulation d'Ulm, qui leur avait été officiellement annoncée après le premier acte, applaudirent frénétiquement ce distique :

Mais qui peut dans sa course arrêter ce torrent ?
Achille va combattre, et triomphe en courant (3).

Quelques mois plus tard, dans *Sémiramis,* Mlle Raucourt « détacha » et fit couvrir de bravos ces deux autres vers :

Ce qui fonde un État peut seul le conserver.
Il vous faut un héros digne de cet empire (4).

II

Ces applications flatteuses, encouragées sinon provoquées par les affidés de la police, ne pouvaient qu'être agréables en haut lieu. Mais il y avait lieu de redouter que le parterre, en humeur de licence ou de fronde, se permît des manifestations moins adulatrices; les roya-

(1) *Journal de l'Empire,* 14 décembre 1809 (feuilleton).
(2) Cf. *Paris sous Napoléon,* t. I, p. 107-108.
(3) *Journal de l'Empire,* 4 brumaire an XIV (feuilleton).
(4) *Ibidem,* 12 février 1806.

listes, les « exclusifs » comptaient dans leurs rangs des lettrés fort capables de détourner dans le sens de leurs idées quelque tirade de tragédie classique, et de la saluer d'applaudissements factieux (1). Pour parer à cette désobligeante éventualité, la censure s'exerça sur le vieux répertoire tragique, moins mesquine sans doute qu'au temps de la Convention ou du Directoire, mais bien étroite encore et parfois bien puérile en ses décisions.

Le principe fut tout d'abord posé, et vigilamment maintenu, que l'autorisation gouvernementale était indispensable pour la reprise d'une pièce ancienne comme pour la mise à la scène d'une pièce nouvelle. Le Premier Consul prenait soin, dès le printemps de 1800, de faire informer de cette obligation les « entrepreneurs des différents théâtres de Paris (2) ». Six ans plus tard, comme un article d'un décret préparé en Conseil d'État portait : « Aucune pièce *nouvelle* ne pourra être jouée sans l'autorisation du ministre de la police générale », l'empereur biffa de sa main sur la minute le mot *nouvelle*, pour bien spécifier que la règle demeurait aussi stricte (3).

(1) Une grande dame russe très répandue dans la société non réconciliée du faubourg Saint-Germain raconte un esclandre survenu à la représentation de retraite de Mme Dugazon, représentation donnée à l'Opéra le 28 février 1804, quelques jours après l'arrestation de Moreau. Tandis que les acteurs du Théâtre-Français jouaient *Sertorius*, les applaudissements auraient éclaté si vifs et si significatifs à la scène où Pompée brûle sans les lire les lettres compromettantes pour les conjurés, que le Consul exaspéré aurait brusquement quitté sa loge (Comtesse Golovine, *Souvenirs*, p. 355). Quoique Mme Golovine affirme avoir assisté à l'incident, son récit renferme d'autre part de telles invraisemblances qu'on hésite à admettre ce témoignage isolé et passionné.

(2) Lettre au ministre de l'intérieur, signée de Maret, mais dictée par Bonaparte, 15 germinal an VIII (5 avril 1800) : *Correspondance de Napoléon*, 4706.

(3) Article 14 du décret du 8 juin 1806 : AF. IV, plaq. 1353 (un

Fut-il sérieusement question de retrancher du répertoire *Tancrède,* parce que cette tragédie mettait en scène un proscrit rentrant dans sa patrie, et qu'un rapprochement pouvait s'établir avec les émigrés maintenus sur la liste (1)? Il s'agit là sans doute de quelque invention des cercles ou des salons d'opposition, puisque *Tancrède* ne cessa au contraire d'être une des tragédies les plus fréquemment représentées. Mais en juillet 1805, le chef du bureau de la presse, Lagarde, écrivait sèchement à « messieurs les Comédiens français », sans autres explications : « S. Exc. me charge de vous mander, messieurs, qu'il n'y a pas lieu de s'occuper, quant à présent, de la remise de la tragédie de *Mérope* (par Voltaire). Vous voudrez bien vous conformer à cet ordre (2). »

Entre l'interdiction absolue de représenter une tragédie classique et l'autorisation sans réserves, il y avait un moyen terme, qui semble à notre goût moderne une grotesque profanation, mais dont on avait beaucoup usé sous la Révolution : il consistait à mutiler le texte par des coupures ou des retouches, analogues à celles qu'on exigeait des auteurs de pièces nouvelles. En 1803 déjà, un jour où le Premier Consul était venu assister à une représentation de *Cinna,* l'acteur chargé du rôle de Maxime avait « par ordre ou spontanément », dans la grande scène de la consultation politique, omis quatre vers qui préconisaient le rare et singulier mérite de l'abdication (3). Quand, en 1804, le ministère de la police

autre article portant sur la minute des corrections autographes, il est facile de constater que c'est bien Napoléon qui a rayé le mot).

(1) *Mémoires sur le Consulat* (par Thibaudeau), p. 150.

(2) 13 messidor an XIII (2 juillet 1805) : Welschinger, *la Censure sous le Premier Empire,* p. 268.

(3) Tableau de la situation de Paris, 14 pluviôse an XI (3 février 1803) : Aulard, *Paris sous le Consulat,* t. III, p. 622.

reconstitué eut été chargé de la censure dramatique, et que les fonctions de censeur eurent été confiées à quatre hommes de lettres, Brousse-Desfaucherets, Lemontey, Lacretelle jeune et Esménard (1), ceux-ci, qui ne manquaient ni de confiance en eux-mêmes ni de prétentions poétiques, ne se firent point scrupule de corriger Corneille et Racine.

C'est à Esménard, l'auteur du poème de la *Navigation*, qu'échut le soin de remanier *Héraclius*. Sans se contenter de supprimer un assez grand nombre de vers qui prêtaient à des applications irrévérencieuses, il poussa le zèle ou l'aberration jusqu'à refondre un passage par simple scrupule de perfection littéraire, pour rendre le sens plus facile à saisir! De plus, dénaturant sans vergogne la pensée de Corneille, il ajouta au rôle d'Héraclius, dans la scène 3 du premier acte avec Phocas, une vingtaine de vers destinés à justifier par allusion la fondation du nouvel empire napoléonien et à provoquer les applaudissements des auditeurs dûment stylés; on en jugera par ces quelques spécimens :

Sans contester ici les droits de ses ancêtres,
Combien de fois l'empire a-t-il changé de maîtres!
Combien de fois Dieu même, en ses profonds desseins,
Élevant un héros au rang des souverains,
N'a-t-il pas, au déclin d'un siècle de mollesse,
De l'Etat languissant ranimé la vieillesse!
. . . . . .
Les dignes empereurs dont nous suivons la trace,
Enfants de la fortune, enfants des légions,
Comptaient, au lieu d'aïeux, leurs grandes actions (2).

Un si beau travail ne passa point inaperçu. « C'était »,

(1) Hallays-Dabot, *Histoire de la censure théâtrale*, p. 218.
(2) Le manuscrit indiquant ces retouches est aux Archives nationales (F7, 4233); il paraît avoir échappé aux recherches de M. Welschinger.

a raconté une contemporaine peu suspecte, puisqu'elle était intimement liée avec le policier Réal, « c'était une chose curieuse que de voir jouer *Héraclius :* vingt personnes dans le parterre avaient des exemplaires et notaient les suppressions et les passages intercalés (1). » La même dame ajoute qu'elle se permit d'en faire l'observation à Fouché, lequel lui aurait répondu que les vers d'Esménard valaient bien ceux de Corneille; le mot est trop joli pour n'être pas d'une authenticité problématique.

Aux représentations d'*Athalie*, point n'était besoin d'apporter le texte, car quiconque alors se piquait d'une bonne instruction savait son Racine par cœur. Le censeur Lemontey, sans aller aussi loin qu'Esménard, se contenta d'introduire quelques *raccords*, pour sauvegarder la mesure ou la rime dans les passages qu'il écourtait : car il biffa çà et là des vers qui lui semblaient pouvoir être trop facilement appliqués aux impiétés révolutionnaires, à la mort sanglante des Bourbons, à la persistance de la fidélité royaliste (2). Ceci était sans doute moins grave que d'insérer des tirades bonapartistes dans *Héraclius*, et les coupures plus ou moins discrètes de Lemontey ne doivent point faire oublier que Napoléon eut le courage de lever l'interdit qui depuis le début de la Révolution pesait sur *Athalie* (3). Néanmoins, l'effet sur le public fut fâcheux : en femme savante, ferrée sur ses classiques latins, Mme de Ré-

(1) Mme de Chastenay, *Mémoires*, t. II, p. 45.

(2) Welschinger, *la Censure sous le Premier Empire*, p. 231-234.

(3) C'est de quoi M. Welschinger n'a pas tenu compte, ni Jules Simon non plus, qui lui écrivait tout indigné après avoir lu son livre : « Il y a là des inquiétudes sur Racine qui valent mieux que toutes les dissertations du monde sur le régime de la compression! » (Lettre citée sans date par M. Welschinger dans le *Journal des Débats* du 31 octobre 1900.)

musat a écrit plus tard que « les vers retranchés, comme les statues de Brutus et de Cassius, étaient d'autant plus marquants qu'on les avait fait disparaître (1) ». L'épouse de l'ancien surintendant des spectacles avait sans doute oublié que lors du conflit aigu avec le Saint-Siège, elle avait été la première à détourner son mari de comprendre *Athalie* dans le programme des représentations de Fontainebleau : « Il y a bien des applications religieuses, des *rompez tout pacte avec l'impiété,* tout cela vous gâterait votre besogne (2). »

Une autre tragédie de Racine, *Britannicus*, subit une amputation où la raison d'État n'entrait pour rien. Mlle Bourgoin n'était pas seule à soulever les rires de protestation du parterre en débitant ce vers du rôle de Junie,

Seigneur, j'irai remplir le nombre des vestales.

La tradition s'établissait, d'une hilarité tout au moins indiscrète et discourtoise à l'égard des actrices. Afin d'y couper court, on décida de supprimer purement et simplement le vers qui donnait lieu à ces interprétations malignes (3).

III

Malgré sa préférence nettement accusée pour la tragédie, le parterre du Théâtre-Français admettait, il applaudissait les adaptations des drames de Shakes-

(1) *Mémoires,* t. II, p. 131.
(2) Lettre de novembre 1809 (sans date de jour) : *Lettres,* t. II, p. 279-280.
(3) *Journal de l'Empire,* 16 janvier 1812 (feuilleton).

peare, travestis à la mode pseudo-classique par Ducis, qui en avait élagué les images trop vives et les incidents trop désordonnés. Le talent de Talma entrait pour beaucoup sans doute dans ce succès, comme à un moindre degré le jeu expressif de sa femme dans *Othello* et de Mlle Raucourt dans *Macbeth* (1). Il n'y en a pas moins là un curieux indice de l'évolution qui s'ébauchait dans les goûts du public.

Cette évolution naissante était d'autant plus remarquable que, par prévention antibritannique ou par attachement aux doctrines littéraires de Voltaire et de Laharpe, tout ce qui faisait autorité s'obstinait à proscrire le théâtre de Shakespeare comme répugnant et ridicule. Le Premier Consul déclarait en plein Conseil d'État : « Je l'ai lu, il n'y a rien qui approche de Corneille et de Racine. Il n'y a pas moyen de lire une de ses pièces, elles font pitié (2). » La philosophique *Décade* estimait que seul l'art de Talma pouvait faire supporter « les délirantes horreurs du théâtre anglais (3) »; un autre gazetier, en critiquant *Macbeth*, avait la niaiserie de formuler une réserve en faveur du « mérite de la versification » de Ducis (4). Quant à Geoffroy, son thème favori consistait à proclamer le drame shakespearien incompatible avec la délicatesse de l'esprit français, avec l'ordre rétabli en toutes matières par le gouvernement napoléonien : « Cette espèce de tragique, très bon autrefois pour effrayer la canaille de Londres, ne convient point au peuple de Paris (5)... Depuis notre retour

(1) Mlle Raucourt jouait le rôle de lady Macbeth, que Ducis avait jugé à propos d'affubler du nom mérovingien de Frédégonde.

(2) 19 pluviôse an XI (8 février 1803) : *Mémoires sur le Consulat* (par Thibaudeau), p. 399.

(3) An XI, t. III, p. 244.

(4) *Mémorial dramatique*, 1810, p. 37.

(5) *Journal des Débats*, 1er nivôse an XIII (feuilleton).

à la raison et aux idées saines, le goût de la nation française repousse ce tragique étranger et grossièrement féroce, fait pour les hordes du Nord (1). » Malgré son ordinaire antipathie à l'égard de Voltaire, il écrivait certain jour : « Ne fallait-il pas que la nation fût en délire pour supporter *Othello,* quand elle avait *Zaïre?*... Voltaire, avec un goût délicat, avait dépouillé le Maure de Venise de tout ce qu'il pouvait avoir de hideux pour nous (2). »

Geoffroy n'en avouait pas moins avec un soupir, en 1812, que « le Théâtre-Français aura bien de la peine à se débarrasser de ces farces anglaises (3) ». Par moments même, il avait la hardiesse de discerner et de dire qu'une traduction aussi littérale que possible du texte anglais eût été bien préférable aux édulcorations de Ducis : « L'original anglais (d'*Hamlet*), qu'on a mutilé, défiguré, énervé, pour en composer une pièce française, a du moins le mérite d'être varié, comique, amusant, et d'une singularité sauvage qui réveille... Ducis, à la place de ces folies bouffonnes, a mis des choses à peu près régulières, mais très froides et très ennuyeuses (4)... M. Ducis a retranché les absurdités et les folies grossières de Shakespeare : cela n'était pas difficile; mais il s'en faut de beaucoup qu'il ait rendu toutes ses beautés. Il l'a prodigieusement affaibli et dénaturé en plusieurs endroits; gâter Shakespeare est à peu près tout ce qu'il a fait dans toutes les froides copies qu'il a exposées sur notre scène d'un original monstrueux, il est vrai, mais quelquefois étonnant et même sublime. J'aime mieux Shakespeare tout nu que

(1) *Journal de l'Empire,* 25 mai 1807 (feuilleton).
(2) *Ibidem,* 9 mars 1809.
(3) *Ibidem,* 19 mai 1812.
(4) *Ibidem,* 22 juin 1807.

Shakespeare habillé et garrotté par M. Ducis... (1). Sous prétexte de corriger, de châtier Shakespeare et de le ranger au devoir, il a fait de ce farouche habitant des forêts et des montagnes un petit citadin bien gauche, bien empesé, bien froid (2). » Ces appréciations, et plusieurs autres analogues, font assurément honneur à l'intermittente indépendance d'esprit de Geoffroy : mais surtout elles marquent le début d'un mouvement d'idées qui aboutira en un quart de siècle à la préface de *Cromwell*.

IV

« Voici un fait », notait à la fin de 1804 Beyle-Stendhal : « les plus mauvaises tragédies attirent beaucoup de monde, tout est plein ; les meilleures comédies n'attirent personne (3). » L'année suivante, Mme de Rémusat regrettait de trouver la salle vide à deux excellentes représentations du *Philosophe sans le savoir* et du *Festin de pierre* (4). Ce décri complet de la comédie inspirait à Geoffroy de fréquentes doléances (5).

La cause en était tout d'abord aux circonstances politiques, à l'atmosphère morale ambiante, à la célébrité exceptionnelle du talent de Talma, qui conspiraient à maintenir la vogue exclusive de la tragédie. Notons

(1) *Journal de l'Empire*, 21 janvier 1809.
(2) *Ibidem*, 18 mars 1813.
(3) 10 nivôse an XIII (31 décembre 1804) : *Journal intime*, p. 107.
(4) A son mari, 17 messidor an XIII et 24 vendémiaire an XIV (6 juillet et 16 octobre 1805) : *Lettres*, t. I, p. 314.
(5) Cf. notamment le feuilleton du 24 août 1811 (*Journal de l'Empire*).

encore l'influence personnelle de Napoléon, qui prisait peu la comédie et ne s'en cachait guère (1). Au sortir du spectacle des infortunes ou des prouesses des héros et des demi-dieux, les mondains, les hommes cultivés, les personnages qui tenaient à la cour jugeaient humiliant et mesquin de redescendre aux mésaventures vulgaires, sinon triviales, que la comédie classique mettait en scène. La préférence plus ou moins raisonnée d'une élite sociale s'imposait par pur esprit d'imitation dans le reste de la population, et jusque dans les milieux les plus modestes. Geoffroy dénonçait à ce propos l'erreur des acteurs, qui croyaient remplir leur salle en affichant un programme comique pour le dimanche : « Il n'y a pas de spectateurs qui affectent plus de dédain pour la comédie que les gens du peuple... Ils ont entendu dire que les farces sont pour le peuple, et personne ne veut être peuple (2). »

Il faut dire aussi que la commotion révolutionnaire, si violente, si profonde, avait relégué très loin dans le passé et dans l'oubli les institutions sociales de l'ancien régime. Par suite, le répertoire comique des dix-septième et dix-huitième siècles était devenu en majeure partie inintelligible à la masse du public, puisque les personnages se passionnaient pour des distinctions abolies, pour des prétentions devenues sans objet. C'est ce que Beugnot, l'homme politique et l'administrateur,

(1) Il faut mentionner au moins une curieuse exception. A son retour du couronnement de Milan, Napoléon prit un vif plaisir (le 27 juillet 1805) à une représentation du *Tartuffe de mœurs*, comédie datant de 1789 et imitée de Sheridan par François Chéron, neveu par alliance de l'abbé Morellet. S'étant enquis de l'auteur, et apprenant qu'il avait siégé à la Législative, puis aux Cinq-Cents, l'empereur le nomma immédiatement préfet de la Vienne (Mme de Rémusat, *Mémoires*, t. II, p. 162). Chéron s'annonça d'ailleurs comme un excellent préfet; malheureusement, il mourut dès 1807.

(2) *Journal des Débats*, 8 thermidor an X (feuilleton).

faisait ressortir dans une lettre familière qui était un excellent morceau de critique littéraire : « Le style du *Cercle* (1) est énigmatique pour le plus grand nombre des auditeurs; *Turcaret* n'est plus pour nous qu'une tradition, et le *Bourgeois gentilhomme* est aussi loin dans le passé que l'*Eunuque* de Térence (2). » Ceci était particulièrement vrai du théâtre de Dancourt, presque exclusivement fondé sur le prestige des gens de qualité et sur les sentiments d'admiration ou d'envie dont ils étaient l'objet : tantôt ces très fines comédies se jouaient devant une salle vide (3), et tantôt, comme il arriva en 1811 à certaine représentation des *Bourgeoises de qualité,* le parterre excédé d'ennui finissait par siffler ce qu'il ne comprenait pas (4).

Si l'on venait encore à la comédie, c'était moins pour la pièce que pour les acteurs : Molé, Fleury, Mlle Contat, Mlle Mars, avaient des admirateurs qui prenaient plaisir à les entendre et à les applaudir. Mais, comme il a été dit déjà, ces excellents comédiens, au lieu de s'appliquer à faire valoir les chefs-d'œuvre du répertoire, mettaient leur vanité à briller dans des rôles soit composés exprès pour eux, soit assez insignifiants en soi pour qu'aucun applaudissement ne s'égarât vers l'auteur. « Autrefois », grondait Geoffroy, « les pièces faisaient les acteurs; ce sont aujourd'hui les acteurs qui font les pièces (5) ». De là le succès factice et éphémère de la *Femme jalouse,* du *Vieux célibataire,* des *Fausses infidélités,*

(1) C'était un petit acte de Poinsinet, qui avait brillamment réussi en 1764, à cause des allusions et des épigrammes dont il était bourré.

(2) A Roger, 15 septembre 1809 : Roger, *Œuvres diverses,* t. I, p. 376.

(3) Des Granges, *Geoffroy,* p. 354.

(4) *Journal de l'Empire,* 2 juillet 1811.

(5) *Journal des Débats,* 13 pluviôse an X (feuilleton).

du *Jaloux sans amour*, et de tant d'autres pauvretés où les acteurs en vogue trouvaient un rôle, une scène à leur convenance.

L'ancêtre des comédiens français et le créateur de la comédie classique, Molière lui-même, n'échappait pas à ce décri général. Si ses pièces se donnaient encore de temps à autre, c'était par tradition, par respect humain, mais l'indifférence du public n'avait pour égale que la négligence des acteurs. « Les ouvrages de Molière », pouvait-on écrire au lendemain de la reconstitution du Théâtre-Français, « ne se jouent maintenant que *lorsqu'on n'a rien de mieux;* c'est l'expression vulgaire : ils ne font que des recettes au-dessous des médiocres (1). » Le bruit courut, au printemps de 1803, que le Premier Consul était personnellement intervenu pour que le répertoire de Molière cessât d'être abandonné aux doublures (2) : la nouvelle était controuvée sans doute, car Bonaparte se souciait fort peu de la comédie, même classique, et tout ce que nous savons de ses goûts dément cette légende d'un *Napoléon moliériste*. Quoi qu'il en soit, les chefs d'emploi persistèrent dans leur dédaigneuse et quasi systématique abstention; Geoffroy put continuer à dénoncer telle représentation des *Femmes savantes*, « froidement jouée par tout l'arrière-ban des acteurs (3) », à déplorer que Mlle Contat refusât d'incarner Arsinoë ou défigurât Philaminte, car c'était un autre travers des acteurs en vogue, quand ils consentaient à accepter des rôles de Molière, de les travestir au gré de leurs prétentions ou de leur coquetterie. Si l'*École des femmes* fut représentée, c'est par la volonté formelle du

(1) Pujoulx, *Paris à la fin du dix-huitième siècle*, p. 49.
(2) Aulard, *Paris sous le Consulat*, t. III, p. 828.
(3) *Journal des Débats*, 27 ventôse an XII (feuilleton).

ministre Chaptal, et parce qu'il avait pris fantaisie à sa protégée Mlle Bourgoin d'être l'innocente Agnès (1). Les sociétaires laissaient même tomber la tradition séculaire qui leur imposait de paraître tous, pour rendre hommage à la mémoire de Molière et pour contenter la curiosité du public, dans les deux « cérémonies » du *Bourgeois gentilhomme* et du *Malade imaginaire :* il fallut qu'un ordre exprès de Rémusat leur en fît une obligation (2), obligation dont bon nombre d'entre eux continuèrent à se dispenser (3).

Devenu pour les comédiens un objet d'indifférence, le répertoire de Molière eut au printemps 1800 ce surcroît de malechance, d'encourir la suspicion de l'autorité militaire. Le brave et légendaire Lefebvre, qui brillait plus par le zèle que par la culture littéraire, se parait du titre de « *premier* lieutenant *général* du général Bonaparte (4) » pour dénoncer tout scandalisé à Fouché « la pièce de *Pourceaugnac*, qui a été jouée sur plusieurs théâtres de Paris (5), où un individu portant l'uniforme et les marques distinctives de commandant de place se laisse corrompre à force d'argent et trouve qu'on ne lui en donne jamais assez (6) ».

(1) F. Loliée, *la Comédie-Française*, p. 175.

(2) Janvier 1805 : Laugier, *Documents historiques sur la Comédie-Française*, p. 77.

(3) Les registres de distribution indiquent très exactement, pour chaque représentation de ces deux pièces, les sociétaires ayant figuré à la cérémonie et les absents (Arch. Com.-Fr.).

(4) En réalité, un arrêté consulaire du 15 pluviôse an VIII avait récompensé Lefebvre de son adhésion décisive au Coup d'État en le confirmant dans les fonctions, à lui attribuées le 18 brumaire, de « lieutenant du général en chef Bonaparte » (Wirth, *le Maréchal Lefebvre*, p. 132-133).

(5) Dans ces premiers temps du Consulat, où la liberté des théâtres était encore très grande, un certain nombre de petites troupes jouaient les farces de Molière concurremment avec le Théâtre-Français.

(6) 26 germinal an VIII (16 avril 1800) : F7, 3491.

Si le général Lefebvre pratiquait trop peu Molière, tel de ses collègues aimait à l'excès le poète comique, puisque cette passion malencontreuse le portait à remanier et à expurger une comédie du maître. Le trait est si inattendu, qu'il convient de citer ici un témoignage irrécusable, à savoir les registres de distribution, qui portent à la date du 22 brumaire an XI (13 novembre 1802) : « Le *Cocu imaginaire* de Molière n'avait pas été joué à Paris depuis environ cinquante ans, ou au moins quarante. Une des principales raisons qui empêchaient cette pièce était les mots de *cocu*, *carogne* et autres qui ne pouvaient plus convenir au siècle. Le général Mélinet, admirateur enthousiaste de Molière, a cru pouvoir et devoir essayer de faire disparaître ces mots et rendre au théâtre une des pièces dignes d'honorer la mémoire de Molière... Le c. Grandmesnil a joué le rôle au refus du c. Dugazon (1). » Le pudibond camarade de Lefebvre... et de Cambronne avait naturellement corrigé aussi le sous-titre, et l'affiche portait *Sganarelle ou le Mari qui se croit trompé*. Le parterre, qui eût peut-être en effet été choqué d'entendre les mots crus de Molière, s'étonna et s'amusa du soin que le vigilant général avait mis à les faire disparaître; on apporta le texte original, pour se rendre mieux compte des corrections, et le scrupule dont elles s'inspiraient fut déclaré « aussi étrange qu'inutile (2) ».

Une autre reprise de Molière eut lieu pendant la période napoléonienne, dans des conditions assez singulières. C'est en effet le succès du *Don Juan* de Mozart à l'Opéra qui donna l'idée aux sociétaires, en octobre 1805, de remettre à la scène le *Festin de pierre*. Un peu dérouté

(1) Arch. Com.-Fr.

(2) Rapport du préfet de police, 23 brumaire an XI (14 novembre 1802) : Aulard, *Paris sous le Consulat*, t. III, p. 395.

au premier abord par ce mélange de comédie et de drame fantastique, le public se montra en somme intéressé. Il faut dire que la pièce avait été soigneusement montée, ce qui était l'exception pour le répertoire de Molière : Fleury faisait don Juan, et Dugazon Sganarelle.

Les successeurs de Molière n'étaient pas moins délaissés que lui-même : on jouait assez régulièrement, par une sorte de routine, Regnard, Lesage, Piron, Dancourt, Gresset, Dufresny, mais la salle demeurait à peu près vide ces soirs-là, à moins que par hasard l'attrait d'un début ne compensât la défaveur où était généralement tenue la comédie classique; ainsi, à une représentation de la *Métromanie*, Geoffroy montrait les spectateurs « étonnés de trouver la pièce aussi nouvelle pour eux que la débutante (1) ». Regnard pâtissait en particulier d'un préjugé qui le taxait de vulgarité, presque de grossièreté : si les sociétaires ne faisaient point émonder le *Légataire universel*, comme *Sganarelle*, du moins ils glissaient sur les mots jugés par eux trop vifs, et les laissaient à peine parvenir aux oreilles des spectateurs, ce qui dénaturait complètement l'allure des personnages et la pensée de l'auteur (2).

De cette défaveur générale, Marivaux était excepté : « Marivaux », écrivait ce bourru de Geoffroy, « est presque le seul des anciens qui soit encore fêté, parce qu'il est maniéré, précieux et métaphysique (3). » Un peu déconcertante chez des amateurs de tragédie, chez des hommes d'action, cette préférence est pourtant bien d'accord avec les goûts littéraires du temps; elle s'éten-

(1) *Journal de l'Empire*, 26 mai 1810.
(2) Reichardt, *Un hiver à Paris*, p. 92.
(3) *Journal de l'Empire*, 14 mars 1807 (feuilleton).

dait jusqu'aux médiocres émules de Marivaux, tel ce Boissy dont le nom même est oublié aujourd'hui (1). Ceux qui reprochaient à Molière d'être trop terre à terre, trop trivial, trop exclusivement imprégné des idées et des mœurs de son époque, ceux-là devaient goûter dans le marivaudage les complications sentimentales, les traits de bel esprit, les données invraisemblables ou plus exactement irréelles, en un mot tout ce qui marque la dissemblance avec la comédie classique.

Ils aimaient pareillement le théâtre de Beaumarchais, qui dans un genre très différent s'écartait autant de la tradition classique, et qui était presque un contemporain, puisqu'il venait seulement de mourir en 1799. La foule se pressait même à l'ennuyeux drame de la *Mère coupable,* où Mlle Contat croyait trouver un rôle avantageux. La verve un peu travaillée et l'animation factice du *Barbier de Séville* attiraient les Parisiens du Consulat et de l'Empire. Ils accouraient surtout au *Mariage de Figaro*. Sans doute, ils battaient des mains sans conviction, et par pure tradition, aux épigrammes contre les privilégiés de la naissance; sans doute aussi, moins libérale ou moins débonnaire que la monarchie de Louis XVI, l'administration napoléonienne arrêtait soigneusement au passage, comme s'en vantait l'ex-constituant Rœderer, « des phrases qui, autrefois, faisaient beaucoup rire aux dépens du gouvernement (2) ». Mais à défaut des attaques contre l'ancien régime, qui avaient perdu leur à-propos, à défaut des allusions politiques

(1) *Journal de l'Empire,* 23 janvier 1806.

(2) Rapport à Bonaparte, 30 floréal an X (20 mai 1802) : Rœderer, *Œuvres,* t. III, p. 588. C'est à propos des coupures imposées dans le *Mariage de Figaro* qu'Edmond Géraud écrivait en juin 1810 : « Le nombre des choses moquables, dont il n'est plus permis de se moquer, augmente tous les jours. » (Maurice Albert, *Un homme de lettres sous l'Empire,* p. 115.)

biffées par la moderne censure, un attrait subsistait dans sa primitive saveur, attrait âcre et malsain, qui n'avait point échappé jadis au public de roués des premières représentations (1), et qui avait de quoi flatter l'impudeur plus naïve des spectateurs du Consulat et de l'Empire. Ici encore, la grondeuse droiture de Geoffroy a vu juste : « A présent, ce n'est plus la satire qui soutient l'ouvrage : c'est l'indécence et l'immoralité; c'est le développement de la puberté d'un jeune page; c'est la passion ridicule d'une grosse comtesse pour cet enfant qui cesse de l'être; c'est la crapule d'un seigneur, encore plus sot que débauché (2). » En indiquant dans Chérubin « le rôle le plus neuf de la pièce (3) », Geoffroy n'a pas osé dire que c'en était aussi la partie la plus classique en un sens, la plus indépendante des circonstances de temps et de lieu; par là, l'œuvre de Beaumarchais prenait rang parmi les classiques du libertinage, les seuls assurés d'obtenir auprès de la postérité une faveur aussi constamment égale que peu enviable.

(1) « Selon le comte d'Artois dont je n'ose citer le mot, c'est l'appel aux sens, l'éveil des sens qui fait toute la verdeur et toute la saveur de la pièce. » (Taine, *Origines de la France contemporaine*, t. II, p. 115.)

(2) *Journal de l'Empire*, 4 brumaire an XIV (feuilleton).

(3) *Journal des Débats*, 9 prairial an X (feuilleton).

CHAPITRE IV

LES PIÈCES NOUVELLES

I. Le comité de lecture; exigences des autorités; sévérité du public. — II. La tragédie néo-classique. — III. Principales œuvres tragiques ; les *Templiers* ; *Hector*. — IV. Le drame. — V. La comédie moderne. — VI. Principales œuvres comiques ; les *Deux gendres*.

I

C'était un reproche couramment adressé au Théâtre-Français, que de représenter trop peu de nouveautés (1), reproche assez mal fondé, puisque de 1803 à 1815 les sociétaires ne montèrent pas moins de 75 pièces inédites (2). Si sur ce nombre la moitié tomba dès la première représentation, si de l'autre moitié quelques noms seuls survivent au bout d'un siècle, on ne saurait vraiment en faire porter la responsabilité aux comédiens.

A la vérité, c'étaient eux qui décidaient du choix ou plutôt de l'admission des pièces, par l'organe du célèbre et traditionnel *comité de lecture*. Ce rouage, maintenu

(1) *Le Tribunal volatile* (an XI), p. 46.

(2) Laugier, *Documents historiques sur la Comédie-Française*, p. 179-185.

pendant toute la période napoléonienne, fut plus d'une fois modifié dans les détails (1). Ainsi, un premier arrêté de Rémusat (28 nivôse an XI) décida que le comité serait composé de onze sociétaires; deux ans plus tard (30 brumaire an XIII), le préfet du palais réduisait quelque peu le nombre des membres, en édictant du même coup une recommandation qui donne à penser à l'historien, si elle n'est pas gratuitement injurieuse pour les comédiens : « Ils devront être au moins neuf, et rédigeront leur avis en le motivant d'une manière honnête. » Le décret de Moscou (15 octobre 1812) consacrait cinq articles à la composition et au fonctionnement du comité de lecture, qui comprenait désormais neuf membres et trois suppléants, non plus élus par leurs camarades, mais désignés par le surintendant des spectacles. Un dernier règlement de Rémusat (4 septembre 1813) spécifia qu'en principe le comité se réunirait *tous les vendredis* à une heure de l'après-midi, pour entendre la lecture des manuscrits déposés, lecture faite en général par les auteurs eux-mêmes (2).

Les pièces une fois reçues, il arrivait qu'on tardât indéfiniment à les mettre en scène (3) : pris de scrupules tardifs, les acteurs craignaient que leur verdict ne fût point ratifié par le public; de là l'encombrement des cartons. « Il y a », écrivait à la fin de 1805 Mme de Rémusat, bien placée pour connaître la situation, « il y a

(1) Bonnassies, *les Spectacles forains et la Comédie-Française*, p. 252-258.

(2) On sait que le comité de lecture, après avoir été supprimé temporairement, fonctionne encore aujourd'hui; mais sa besogne est très simplifiée par l'adjonction de deux *lecteurs*, qui prennent d'abord connaissance des manuscrits et présentent un rapport préliminaire; le comité ne procède à l'audition que des quelques pièces *retenues* après rapport des lecteurs.

(3) Joseph R...y, *le Tableau comique* (an VII), p. 8.

quatre ou cinq tragédies reçues, dont quelques-unes, dit-on, ne sont pas sans mérite, qui ne peuvent pas être jouées parce qu'elles sont précédées de pièces reçues avant, par faiblesse ou par erreur, que personne ne veut jouer ni apprendre depuis huit mois, et qui retiennent tout (1). »

Il fallait compter aussi avec les entraves qui résultaient de la tutelle gouvernementale, étrangement étroite et méticuleuse : « Aucune pièce nouvelle », portait le premier arrêté pris par Rémusat, « ne peut être répétée avant la sanction du préfet du palais, ni affichée avant la permission du préfet de police (2). » Ce n'était pas tout : certain jour que les sociétaires s'étaient avisés, avec succès d'ailleurs, de jouer un vaudeville à couplets, le ministre Chaptal les admonestait sévèrement, pour avoir méconnu la distinction des genres et compromis la dignité du Théâtre-Français (3). Afin de sauvegarder cette même dignité, le censeur officiel (un communiqué en faisait l'aveu) s'arrogeait le droit, quand il s'agissait du Théâtre-Français, de ne pas borner son examen aux convenances morales politiques ou religieuses, et de se prononcer également sur le mérite littéraire des pièces déjà reçues par le comité de lecture (4). Le bruit fait en

(1) A son mari, 10 nivôse an XIV (31 décembre 1805) : *Lettres*, t. I, p. 408-409.

(2) Article 59 de l'arrêté du 28 nivôse an XI : Bonnassies, *les Spectacles forains et la Comédie-Française*, p. 252.

(3) F. Loliée, *la Comédie-Française*, p. 191. Cf. plus haut, p. 10.

(4) « La tâche de celui-ci (du censeur), quant aux spectacles secondaires, se borne à examiner si les pièces à représenter ne contiennent rien qui blesse la morale, la saine politique et le respect dû à la religion; du reste, il ferme les yeux sur les défauts littéraires et les renvoie au jugement du public. Il n'en est pas ainsi à l'égard des grands théâtres, et surtout du Théâtre-Français : l'attention du censeur se fixe sur un quatrième objet,

1803 autour de plusieurs interdictions ainsi motivées paraît avoir découragé les censeurs de s'obstiner dans une aussi outrecuidante prétention (1) : mais leur mission de police proprement dite s'exerça rigoureusement jusqu'à la fin du régime (2).

Sous le Directoire, les ministres de la police, fidèles à la tradition révolutionnaire, avaient rêvé pour le théâtre un rôle d'éducation civique et d'évangélisation politique : « Les théâtres, citoyens », écrivait Merlin de Douai aux divers directeurs de spectacles parisiens, « doivent être l'école des mœurs républicaines; ils doivent offrir sans cesse aux amis de la Révolution les images qui leur sont chères (3). » Fouché lui aussi, à l'approche de la fête commémorative du 10 août (la dernière qui dût être célébrée) ponctuait de menaces (4) des encourage-

celui de l'art, et il doit refuser son approbation aux ouvrages qui ne lui paraissent pas dignes de la scène française. » (Communiqué inséré dans le *Journal des Débats* du 8 brumaire an XII : Aulard, *Paris sous le Consulat*, t. IV, p. 460).

(1) Un autre « communiqué », adressé vers la même époque à la *Décade* (an XII, t. I, p. 306-307), sans positivement contredire celui des *Débats*, insistait sur ce que le censeur se bornait en général à provoquer une nouvelle délibération du comité de lecture : « Un homme seul, et surtout un homme instruit, se gardera bien de penser qu'à lui seul il peut valoir ce tribunal imposant. » C'était comme un mouvement de retraite qui s'esquissait.

(2) Un arrêté ministériel du 25 avril 1807, pris par Champagny en exécution du décret du 8 juin 1806, reconnaissait aux directeurs de théâtres la *faculté* de soumettre les pièces au ministère de l'intérieur, pour se prémunir contre une interdiction après coup. Mais il était spécifié que cette démarche ne pouvait dispenser du dépôt des manuscrits au ministère de la police, « où les pièces doivent être examinées sous d'autres rapports ».

(3) Circulaire du 20 nivôse an IV (10 janvier 1796) : F7, 3491.

(4) « J'aime à penser que votre établissement, secondant le vœu des républicains, remplira facilement cette tâche digne de lui : s'il négligeait de le faire, il armerait contre lui la défiance des autorités, et deviendrait justement l'objet d'une surveillance particulière. »

ments analogues : « Les théâtres devront aussi concourir à l'embellissement de cette solennité. Les uns retraceront les grands exemples de l'antiquité, les crimes de la tyrannie, l'intrépidité des fondateurs de la liberté des peuples. Les autres, habitués à peindre les détails familiers de la vie domestique, pourront remplir un but également utile. Ils exposeront aux yeux des citoyens quelques scènes civiques, quelques leçons de vertus républicaines; ils verseront le ridicule sur l'oisiveté, l'ignorance et sur tous les vices qui sont les maladies morales inséparables de l'esclavage (1). »

Après le coup d'État de Brumaire, le même Fouché, demeuré ou revenu quai Malaquais comme ministre du Consul, puis de l'empereur, était le premier sans doute à s'égayer de ce pathos. Du moins, il ne chercha point à le transposer sur un autre ton politique. Si plus tard son successeur Savary, si Portalis fils, pendant son court passage à la direction de la librairie, eurent le souci de susciter une littérature gouvernementale et napoléonienne (2), Fouché et les censeurs dramatiques qu'il s'était adjoints (3) se contentèrent, en examinant les pièces de théâtre, de faire la chasse aux passages qui décelaient une arrière-pensée d'opposition ou qui risquaient de donner lieu à quelque application frondeuse.

(1) Circulaire aux directeurs des théâtres de Paris, 20 thermidor an VII (7 août 1799; Fouché s'y prenait si tard pour faire commémorer le 10 août, qu'on peut se demander si son zèle était très sincère) : F7, 3491.

(2) Nous aurons sans doute à indiquer dans un autre volume le plan ébauché en 1810 par le comte Portalis.

(3) Rappelons que la censure dramatique, après avoir sous le Consulat dépendu du ministère de l'intérieur, fut rattachée à la police lors du rétablissement de ce département ministériel en 1804.

Dans tous les temps, le procès de la censure a été facile et amusant à instruire : les censeurs du début du dix-neuvième siècle ne firent point exception à la règle; on put relever à leur charge des minuties, des puérilités, des contresens (1). Il ne faudrait pourtant point s'en rapporter aveuglément aux doléances des auteurs dramatiques : « Je possède », a écrit Alexandre Duval, « plusieurs manuscrits censurés qui seraient un objet de curiosité, par la petitesse des remarques et la niaiserie des observations. Partout on y voit un outrage à l'autorité, partout on y fait un outrage à la raison (2). » Duval eut sans doute la malechance de voir plusieurs de ses œuvres interdites : mais la censure ne fut pour rien dans la mésaventure d'*Édouard en Écosse,* ni dans celle de *Guillaume le Conquérant,* deux pièces dont les représentations furent interrompues par ordre personnel du chef de l'État. Quant à deux autres pièces jouées sous le Directoire et prohibées par les censeurs du Consulat, la décision de ces derniers paraît assez défendable, quoi qu'en dise Duval. La *Jeunesse du duc de Richelieu,* inspirée de la scandaleuse publication de Soulavie, mettait en scène non seulement les fredaines d'adolescence, mais les infamies du maréchal de Richelieu, un personnage mort depuis quinze ans à peine et qu'on ne pouvait pas considérer comme déjà entré dans l'histoire (3) : l'œuvre était à la fois offensante pour la morale et blessante pour une famille illustre. Le *Chanoine de Milan,* à-propos écrit en 1795 pour célébrer la première campagne d'Italie, contenait des mots heureux, et le général Bonaparte n'avait pas dédaigné de le faire jouer dans sa société

(1) Cf. Welschinger, *la Censure sous le Premier Empire.*
(2) Alexandre Duval, *Œuvres,* t. I, p. xxv.
(3) *Ibidem,* t. I, p. 343.

intime (1) : mais la donnée était franchement « anticléricale », comme nous disons à présent, et l'on conçoit fort bien qu'au lendemain du Concordat la représentation en ait paru déplacée.

Sur cette question des personnages et des costumes ecclésiastiques au théâtre, la consigne des censeurs évolua avec la politique religieuse du gouvernement. En pleine Terreur (5 février 1794), le même Alexandre Duval avait eu complète licence de mettre dans la bouche d'un dominicain espagnol (un dominicain d'opéra-comique) des propos niaisement sanguinaires (2). Vers la fin du Directoire, Arnault avait dû supprimer toutes les cérémonies religieuses de son drame des *Vénitiens,* sur cette observation de la police : « Il serait scandaleux de présenter sur la scène gravement un pareil spectacle (3). » Sous le Consulat, Geoffroy se plaignait en vain que les sociétaires fussent autorisés à reprendre des pièces dans lesquelles la vie monastique était présentée sous des traits odieux ou ridicules, comme *Mélanie* de Laharpe ou le *Couvent* de Laujon (4). Au début de l'Empire, Napoléon trouvait mauvais qu'on eût bafoué les Sœurs hospitalières sur une scène de province : « Ces bonnes filles nous sont trop utiles pour les tourner en ridicule (5). » En 1813 enfin, c'était en termes tout à fait édifiants, formant une antithèse absolue avec la déclaration des policiers du Directoire, que Savary, sur un rapport des censeurs Lacretelle et d'Avrigny, refusait son approba-

(1) Alexandre Duval, *Œuvres,* t. I, p. 203-204.

(2) « Comme c'est la première fois qu'il a péché, et que mon Dieu me prescrit la tolérance et l'humanité, j'opine pour qu'on le brûle vif. » (Cf. Bellier-Dumaine, *Alexandre Duval,* p. 391.)

(3) Arnault, *Souvenirs d'un sexagénaire,* t. IV, p. 269-370.

(4) *Journal des Débats,* 17 messidor an XI (feuilleton).

(5) A Fouché, 14 floréal an XIII (4 mai 1805) : *Correspondance,* 8682.

tion à une pièce où un curé avait un rôle plaisant : « Les ministres de la religion sont des personnages trop graves pour être persiflés ; et il faut toujours les présenter comme des objets de vénération et non pas de ridicule (1). »

En revanche, la censure ne varia jamais sur la nécessité de respecter jusqu'au scrupule le prestige des hommes et des institutions tenant tant soit peu à l'ordre gouvernemental. Le censeur Félix Nogaret, le même qui se rengorgeait en disant qu'on lui avait confié « la clef des bonnes mœurs et de la morale publique », Nogaret, par égard pour la dignité du préfet de police, mettait son *veto* à la représentation d'une pièce où un valet se nommait Dubois (2). Picard, tout ému rétrospectivement de la hardiesse qu'il avait eue de mettre en scène (3) la compétition de deux candidats au poste d'auditeur, invoquait cette caractéristique excuse : « Je prie les personnes qui se sont formalisées de considérer que dans ma pièce c'est le jeune homme aimable et intéressant qui est nommé auditeur, et que le jeune sot est éconduit (4). » Étienne même, le gouvernemental Étienne, encourait le mécontentement des policiers, passés sous la dépendance du grand juge (5), pour avoir peint un commissaire de police berné par des fripons : « Les hommes sages se sont rappelé que Beaumarchais, en présentant sur la scène des magistrats ridicules, des grands corrompus, a cherché et a réussi, non pas à corriger les individus, mais à déconsidérer la classe (6). » En termes plus

(1) Hallays-Dabot, *Histoire de la censure théâtrale*, 220.
(2) Chaptal, *Souvenirs*, p. 392-393.
(3) Dans *Un lendemain de fortune*, en 1811.
(4) Picard, *Théâtre*, t. IV, p. 309.
(5) Pendant la suppression momentanée du ministère de la police générale.
(6) Rapport du 14 germinal an XI (4 avril 1803) : Aulard, *Paris sous le Consulat*, t. III, p. 804.

militaires, c'est le même souvenir qu'évoquait plus tard Savary, quand les directeurs des petits théâtres alléguaient devant lui la licence satirique d'avant la Révolution : « Oui, vous avez raison, sous l'ancien régime les ducs, les marquis, les comtesses riaient volontiers de ces platitudes; mais on les a tous mis à la porte, et nous, on ne nous y mettra pas (1). »

Parmi les censeurs, et d'une façon générale dans les milieux officiels, on redoutait comme particulièrement inopportunes les pièces ou les tirades dans lesquelles le parterre risquait de découvrir une allusion aux événements actuels. Alexandre Duval, qu'un mauvais sort poursuivait décidément, vit interdire au lendemain de la paix d'Amiens son *Struensée*, comme présentant la politique anglaise sous des couleurs trop noires (2). — En 1804, de Jouy songeait, sans malice aucune, à une tragédie de *Bélisaire* (qui fut effectivement écrite et jouée sous la Restauration); Regnaud de Saint-Jean d'Angély, auquel il s'ouvrait de cette idée, lui remontra tout effaré qu'un tel sujet était impossible à traiter au lendemain du procès de Moreau : « Quelle action vous préparez-vous à retracer sur la scène française? Un illustre général persécuté, condamné, proscrit par un empereur! » De Jouy comprit son imprudence, et se rejeta docilement sur *Tippo-Saëb*, sujet bien plus moderne et cependant moins

(1) Brazier, *Chronique des petits théâtres*, t. II, p. 155.

(2) Hallays-Dabot, *Histoire de la censure théâtrale*, p. 210-211. Il n'y a point d'Argus si vigilant qui n'ait ses heures de somnolence; lors de la rupture de cette même paix d'Amiens, la censure laissa passer dans un mélodrame du Théâtre-Français, *Herman et Verner*, ce propos tant soit peu « pacifiste » sur les lèvres d'un soldat libéré du service : « Je suis donc enfin rendu à la nature et à l'amour! » S'il faut en croire Geoffroy, l'auditoire protesta par de patriotiques murmures (*Journal des Débats*, 29 floréal an XI).

compromettant, puisqu'il fournissait un thème à d'abondantes invectives contre la perfidie d'Albion (1). — Le matin même de la première représentation d'*Hector*, une pièce pourtant dont Napoléon devait goûter particulièrement l'inspiration, Saulnier, secrétaire général du ministère de la police, invitait d'urgence les semainiers à modifier les deux premiers vers, trop faciles à appliquer à la politique impériale :

> Déposez un moment ce fer toujours vainqueur,
> Cher Hector, et craignez de lasser le bonheur (2) !

Le cas le plus célèbre est celui de Brifaut, parce qu'il caractérise une poétique en même temps qu'un système de censure. Brifaut donc avait en 1811 ou 1812 fait recevoir au Théâtre-Français une tragédie de *Don Sanche*, qui mettait en scène un très sombre et en somme assez banal épisode de l'histoire d'Espagne au moyen âge : la censure allégua que depuis l'insurrection de la péninsule, tout ce qui rappelait le nom et le souvenir même de l'Espagne devait être impitoyablement écarté. Comme le mot de *Barcelone* venait assez souvent à la rime, et que pour le remplacer le plus commode était *Babylone*, l'auteur, ainsi qu'il en faisait plus tard le candide aveu, « se réfugia en Assyrie avec ses héros », et moyennant quelques autres modifications insignifiantes, fit de *Don Sanche* un *Ninus II*. Il s'abusait sans doute, quand il exprimait le regret que cette transformation lui eût fait sacrifier « des couleurs locales toujours précieuses ».

(1) De Jouy, *Bélisaire*, préface, p. XIII.

(2) Welschinger, *la Censure sous le Premier Empire*, p. 244. Luce de Lancival improvisa cette variante, qui a passé dans le texte imprimé :

> Si j'ai quelque pouvoir, Hector, sur votre cœur,
> Déposez un moment ce fer toujours vainqueur.

En pareille matière, le public alors n'était pas plus exigeant que les poètes tragiques, et *Ninus II* obtint un vif succès au printemps de 1813. Au retour de Leipzig, l'empereur trouva le temps d'entendre cette pièce (1); mais quelques passages lui firent froncer le sourcil, même dans un décor assyrien, et il exigea des retouches (2).

Par tradition révolutionnaire, la censure napoléonienne prohibait encore rigoureusement le moindre souvenir des institutions de l'ancien régime. L'auteur dramatique Roger, d'autant plus virulent plus tard dans ses diatribes antibonapartistes qu'il avait à se faire pardonner d'avoir siégé au Corps législatif, Roger a enjolivé sans doute l'algarade qu'il aurait eue à subir, de la part d'un censeur du Consulat, pour avoir à cinq reprises, dans sa comédie de *Caroline*, parlé de « mille louis », quand le système monétaire légal exigeait qu'on dît « vingt-quatre mille francs (3) » : mais s'il a pu broder les détails, le fond de l'anecdote doit être vrai. Ce qui est indiscutable, c'est que dans la seconde partie du règne, après l'établissement de la noblesse impériale, un censeur indiquait gravement cette correction sur la couverture du manuscrit d'une petite comédie (4) : « *Chevalier* au lieu de *vicomte; baronne* au lieu de *marquise* (5). » On sait en effet que la nouvelle aristocratie

(1) Le 5 décembre 1813, au théâtre des Tuileries (Schuermans, *Itinéraire général de Napoléon*, p. 338).

(2) Brifaut, *Œuvres*, t. I, p. 297-298.

(3) Roger, *Œuvres diverses*, t. I, p. 220-221. Rappelons que l'ancien louis valait en effet 24 francs, tandis que l'usage s'est établi au dix-neuvième siècle d'appeler *louis* ou *napoléon* la pièce de 20 francs.

(4) Le *Mari prudent*, par Mme Alexandrine Vouté.

(5) F18, 582.

ne comportait pas les titres de vicomte et de marquis, lesquels n'en furent que plus recherchés sous la Restauration.

Alexandre Duval (encore lui!) connut une mésaventure analogue à celle de Brifaut. Sa comédie historique de la *Jeunesse de Henri V*, représentée avec succès au Théâtre-Français en 1806, s'appelait d'abord la *Jeunesse de Charles II;* c'est la censure qui s'opposa à ce qu'on mît sur la scène un prince destiné à être tour à tour proscrit et rétabli sur le trône paternel (1). L'auteur dut reculer de deux siècles en arrière, et substituer un Lancastre à un Stuart : mais, par paresse ou par insouciance, il négligea de modifier les allusions à certains usages du dix-septième siècle anglais, et même un ou deux noms de personnages historiques; nul parmi les contemporains ne songea à s'en offusquer.

Le désir d'écarter tous les souvenirs de la monarchie bourbonienne fit sans doute indéfiniment ajourner les représentations d'un *Richelieu ou la Journée des Dupes*, de Népomucène Lemercier, reçu et distribué au Théâtre-Français (2). Mais ce qui effrayait surtout les censeurs, c'était la figure la plus populaire de la dynastie déchue, celle de Henri IV. Un *Henri IV et d'Aubigné* ne put être joué à l'Odéon qu'après que l'auteur eut tant bien que mal remplacé le premier roi bourbon par François Ier, considéré comme infiniment moins dangereux (3). Il fallut une inspiration libérale et une intervention personnelle de l'empereur pour faire représenter la *Mort de Henri IV* de Legouvé.

Cet état d'esprit survécut au régime napoléonien, qui

(1) Alexandre Duval, *Œuvres*, t. VI, p. 92-93.

(2) Lenient, *la Comédie en France au dix-neuvième siècle*, t. I, p. 46-47.

(3) Hallays-Dabot, *Histoire de la censure théâtrale*, p. 223.

ne doit point en porter l'entière responsabilité : cela est d'ailleurs d'autant moins étonnant, que le personnel des censeurs et des policiers resta en partie identique. A la fin de 1814, Saulnier, demeuré sous Anglès secrétaire général de la police, indiquant les corrections à faire à une tragédie d'*Arthur de Bretagne*, insistait sur les passages mentionnant un enfant de race princière dont les droits auraient été méconnus (1). Les mêmes fonctionnaires qui naguère découvraient partout des allusions aux Bourbons apportaient une égale sollicitude à dénoncer les allusions au roi de Rome.

L'obligation de prévenir les scrupules des censeurs, de déférer à leurs objections, n'était point de nature à faciliter l'éclosion des chefs-d'œuvre : il est vrai que le génie n'ayant pas été donné en partage aux auteurs dramatiques contemporains de Napoléon, ils eussent sans doute été impuissants, même dans une atmosphère moins comprimée, à s'élever au-dessus de la médiocrité. Mais ce contact perpétuel avec des écrivains asservis à une besogne policière avait sur eux une influence démoralisante : ils voyaient les censeurs non seulement convenablement rentés, mais pourvus, à défaut d'une vraie considération (2), de ces titres officiels et académiques qui en sont l'équivalent ostensible aux yeux de la foule. L'exemple était tentant pour de pauvres rimeurs en

(1) Visa daté du 7 décembre 1814 : F18, 616.

(2) Quand le policier-poète Esménard fut élu à la seconde classe de l'Institut, correspondant à l'ancienne Académie française, on fit courir une épigramme qui était censée adressée au secrétaire perpétuel Suard, et qui débutait ainsi :

Dites-moi donc, monsieur Suard !
Pourquoi ce monsieur Esménard
Veut-il s'habiller d'épinard ?
Aviez-vous besoin d'un mouchard ?
. . . . . .

général aussi légers d'argent que de principes. Le cas ne dut point être isolé, de ce Dorvo, bien oublié aujourd'hui; auteur d'une *Mort de Duguesclin* que le Théâtre-Français ne se décidait pas à jouer, d'un *Frédéric à Spandau* que les complications internationales faisaient ajourner d'autorité au théâtre de la Porte Saint-Martin, il se résignait, à la fin de 1805, à écrire à Fouché : « Depuis huit ans, monseigneur, je suis sans place, je n'ai nulle espèce de fortune, et les entraves continuelles que nous éprouvons dans la carrière littéraire et dramatique, la gêne vraiment pénible où je me trouve, ainsi que ma femme, m'engagent à m'adresser directement à vous pour obtenir, s'il se peut, un emploi dans la partie surveillante de la police qui vous est spécialement confiée. Pourquoi ne ferais-je pas par devoir, pour un gouvernement que j'aime, ce que j'ai fait jusqu'à présent par inclination (1)? » Sans être jamais promu à l'éminente dignité de censeur officiel, Dorvo fut probablement invité, comme plusieurs autres hommes de lettres, à fournir périodiquement des rapports. En tout cas, sa *Mort de Duguesclin* fut représentée le 27 juin 1807, mais pour tomber lourdement (2).

Reçue par les comédiens, approuvée ou même corrigée par les censeurs, une pièce de théâtre n'était point encore assurée de poursuivre normalement sa carrière : avant comme après la première représentation, elle pouvait être interdite par une décision personnelle et souveraine du chef d'État. L'*Édouard en Écosse*, d'Alexandre Duval, s'annonçait comme un grand succès quand le Premier Consul, jugeant séditieux les applaudissements

(1) 16 frimaire an XIV (7 décembre 1805) : F7, 3491.
(2) *Journal de l'Empire*, 20 uin 1807 (feuilleton).

prodigués avec affectation en sa présence par un groupe d'anciens émigrés, décréta que la pièce ne se jouerait plus (1). Il en fut de même en 1804 pour *Guillaume le Conquérant,* où cette fois les allusions adulatrices de Duval parurent maladroites. De même encore, en 1813, Napoléon arrêta les représentations de l'*Intrigante,* d'Étienne, un serviteur et un bénéficiaire du régime, qui s'était laissé aller à un accès d'indépendance. L'empereur exigea que les *États de Blois,* de Raynouard, fussent d'abord joués à Saint-Cloud, et après cette épreuve il en prohiba la représentation à Paris. Quant au *Tibère* de Chénier, le *veto* se fonda sur une simple lecture, faite par Talma au maître, qui fut, paraît-il, particulièrement mécontent de ce distique placé dans la bouche du César romain :

> Je ne commande point : j'obéis à la loi,
> Et je suis à l'État, l'État n'est point à moi (2).

Il y avait un juge enfin, dont les arrêts étaient plus redoutables pour les productions dramatiques et plus difficiles à présager que ceux des comédiens, des censeurs, du Consul même ou de l'empereur : c'était le public.

Le théâtre tient assurément une grande place dans les préoccupations des Parisiens d'aujourd'hui : mais sans calomnier nos contemporains, on peut affirmer que ces préoccupations vont pour une bonne part aux costumes, aux décors, à la chronique des coulisses, en un mot aux

(1) *Paris sous Napoléon,* t. I, p. 219-221. Les registres du théâtre contiennent une réflexion qui ressemble bien à une discrète protestation : « Cet ouvrage, qui a été joué avec le plus grand succès, a été suspendu après la deuxième représentation. » (1er ventôse an X (20 février 1802) : Arch. Com.-Fr.)

(2) Guillois, *le Salon de Mme Helvétius,* p. 209.

accessoires de l'art dramatique. Sous Napoléon, au contraire, c'était surtout et avant tout l'œuvre jouée qui piquait la curiosité. Le vieil abbé Morellet usait d'un mot très juste et presque profond, quand, dans une lettre à Rœderer fixé momentanément dans le royaume de Naples, il mentionnait « les théâtres, qui sont notre grande littérature, depuis que beaucoup d'autres objets ont été interdits ou négligés (1) ». On se passionnait alors pour une tragédie, comme au dix-huitième siècle pour un livre ou pour une brochure : les coteries littéraires ou les jalousies de personnes s'en mêlaient, car le secret traditionnellement gardé sur le nom des auteurs n'était plus qu'une convention, et ce nom parfois avant la première représentation était divulgué par les journaux (2).

Si engoué qu'il fût de poésie classique ou pseudo-classique, le parterre du Théâtre-Français était pris de temps à autre comme d'une crise de gaminerie, ou même de gauloiserie. Tantôt, au dénouement d'une sombre tragédie d'*Octavie*, quand l'infortunée princesse recevait la coupe de poison, on criait en chœur, par anticipation sur les joyeux festins de l'Épiphanie : « La reine boit (3)! » Tantôt, dans le texte d'une fade comédie de Longchamp, de mauvais plaisants s'acharnaient à chercher et à souligner d'indécentes équivoques auxquelles l'auteur n'avait jamais songé (4). — D'autres fois, c'était l'attitude politique de l'auteur que l'on prétendait châtier : ainsi le *Cyrus* de Chénier fut sifflé comme une palinodie, et *Pierre le Grand* parce qu'on

(1) Octobre 1806 : *Lettres inédites*, p. 15.
(2) *Décade*, an X, t. IV, p. 501.
(3) *Journal de l'Empire*, 11 décembre 1806 (feuilleton).
(4) Rapport du préfet de police, 22 germinal an XII (12 avril 1804) : F7, 3834.

trouvait trop servile un récent discours de Carrion-Nisas au Tribunat.

Mais le plus souvent, le public ou du moins la fraction bruyante qui faisait la loi se montrait systématiquement sévère, sinon hostile, à toutes les œuvres nouvelles. Pendant les quatre années du Consulat, aucune tragédie ne réussit, et de plusieurs la chute fut ignominieuse (1). A la fin de 1803, le poète Parny, personnellement désintéressé puisqu'il n'écrivait pas pour le théâtre, croyait devoir dénoncer cette intolérance des auditoires dans son discours de réception à l'Institut : « Il semble que l'annonce d'un nouvel ouvrage soit regardée comme un défi. Les uns l'acceptent avec l'intention de punir l'audacieux qui le propose, les autres avec la résolution de garder une froide neutralité. L'intérêt du spectacle n'est plus dans la pièce, mais dans les fluctuations d'une représentation orageuse (2). » Vers la même époque, le plat rimeur la Chabeaussière exhalait de naïves doléances, dont la conclusion bien française était un appel à l'autorité : « La sévérité décourageante dont le public actuel se fait un malin plaisir arrête nécessairement la représentation des grands ouvrages... Nous connaissons en portefeuille sept à huit tragédies, plusieurs comédies en cinq actes, des opéras d'un vrai mérite, et une foule de jolies pièces en un acte, tant pour le Théâtre-Français que pour le théâtre Louvois... Le gouvernement, protecteur naturel du vœu national et dépositaire de la gloire des Français, prendra, de concert avec les gens éclairés, toutes les mesures capables de comprimer ce reste d'anarchie qui déshonore le temple des arts et l'asile des muses (3). »

(1) *Journal des Débats,* 25 nivôse an XII (feuilleton).
(2) 28 décembre 1803.
(3) *Décade,* an XII, t. II, p. 117-118 (l'article n'est pas signé, mais tout indique que la Chabeaussière en est l'auteur).

En réalité, les policiers continuèrent à rappeler rudement à l'ordre les siffleurs trop exubérants, mais le gouvernement n'eut garde de déférer aux instances de la Chabeaussière et de compromettre son prestige au service des auteurs dramatiques, uniquement justiciables du public. S'il intervint quelques années plus tard, ce fut pour réprimer des cabales scandaleuses et importunes (1). Au début de 1809, plusieurs individus furent signalés comme enrégimentant des bandes de trente à quarante personnes pour applaudir ou siffler dans les théâtres, selon un mot d'ordre : sur la proposition de Dubois, Fouché leur fit assez spirituellement intimer la défense de mettre les pieds dans aucune salle de spectacle, sous peine d'être expulsés de Paris (2). Ils se le tinrent momentanément pour dit, mais deux ans plus tard, à la suite d'une première représentation très mouvementée au Théâtre-Français, on acquit la preuve que des cabales s'étaient reformées, vendant leur intervention à beaux deniers comptants. Sur treize cabaleurs mandés à la préfecture, deux récidivistes de 1809 furent reconnus et expédiés en surveillance dans leur pays d'origine (3). L'enquête continuant, on arrêta un jeune homme, convaincu d'organiser des cabales au Théâtre-Français, moins pour ou contre les auteurs que pour ou contre les artistes; des actrices très en vue, comme Mlle Volnais, Mlle Leverd, naguère Mlle Contat, n'avaient pas dédaigné de s'assurer les bons offices de ce personnage ou de désarmer son hostilité. Il s'agissait cette fois d'un Parisien de naissance, mais la police napoléonienne ne s'arrêtait pas à de telles objections. « Il loge chez sa mère, portière à Paris », indiquait un rapport de Pas-

(1) Pasquier à Savary, 26 septembre 1811 : F7, 3835.
(2) Décision du 24 mars 1809.
(3) Bulletin de police du 2 octobre 1811 : AF. IV, 1518.

quier, « et travaille dans la bijouterie. Il est à propos de l'éloigner de la capitale, et de le renvoyer au moins à quarante lieues dans quelque ville où il pourrait travailler de son état (1). » Ces mesures d'assainissement ne modifièrent point d'ailleurs les dispositions peu favorables du public proprement dit, puisque, de décembre 1811 à décembre 1812, sur six pièces nouvelles données par le Théâtre-Français, aucune ne connut le succès; pour quatre d'entre elles, le parterre ne laissa même pas nommer l'auteur, et deux durent être interrompues avant le dénouement. C'était en effet un moyen dont usaient volontiers les spectateurs pour marquer leur extrême mécontentement : ils réclamaient brutalement qu'on baissât le rideau, sans vouloir attendre, pour condamner l'œuvre nouvelle, de la connaître en entier.

II

Cette génération passionnée pour la tragédie avait par moments conscience que la veine de la tragédie classique était épuisée chez nous. Ne parlons point d'une facétie jouée au Vaudeville en 1801, facétie plus symbolique que ne le croyait sans doute son auteur, et où le tailleur-magasinier du Théâtre-Français, apportant en scène le poignard de Melpomène, se plaignait qu'il fût tout rouillé, et le devînt davantage à mesure qu'on s'en servait. Négligeons même les doléances d'une femme d'esprit sur le retour, regrettant sa jeunesse autant que ses émotions d'autrefois : « Les nouvelles pièces

(1) 21 octobre 1811 : F7, 3835.

manquent de ce je ne sais quoi qui remuait assez l'âme pour la transformer selon la situation de l'acteur (1). » Mais notons ce pronostic que l'ultra-classique Geoffroy formulait comme malgré lui en 1804 : « Il est plus que probable que la tragédie est finie : on n'en fera plus, je ne dis pas d'égales à celles de Corneille et de Racine, mais même de supportables (2). »

Non seulement on constatait cet appauvrissement de la veine tragique, mais on commençait à en discerner les causes. Le même Geoffroy convenait que pour trouver des situations un peu neuves, les poètes recouraient à des intrigues invraisemblables, insoutenables, à des malentendus qui se perpétuaient durant cinq actes, alors que dans la vie réelle deux minutes d'explications les auraient dissipés : « Combien de tragédies seraient finies au troisième acte, si les héros avaient le sens commun (3)! » L'Allemand Kotzebue était surtout frappé de la fastidieuse monotonie des situations et des personnages : « Tous les héros français sont faits sur le même modèle, tous expriment de la même façon les sentiments et les passions. Qui a vu une tragédie les a vues toutes (4). » Mme de Staël indiquait en quelques mots que l'essence même du genre ne comportant point de milieu entre le sublime et le médiocre, « on est impatienté quand on n'est pas ému » ; elle montrait « la fade impression du maniéré », dégoûtant insensiblement les esprits de la tragédie et les inclinant vers des formes inférieures de l'art dramatique (5). Elle insinuait spirituel-

(1) Mme de Maltzam à la comtesse d'Albany, 9 mars 1810 : *Portefeuille de la comtesse d'Albany*, p. 75.
(2) *Journal des Débats*, 3 thermidor an XII (feuilleton).
(3) *Ibidem*, 30 messidor an X.
(4) *Souvenirs de Paris*, t. II, p. 216-217.
(5) *De l'Allemagne*, IIe partie, chap. XXVII. Cf. cet aveu de Geof-

lement que l'asservissement aux fameuses règles pseudo-classiques venait entraver des imaginations dont le défaut capital n'était point l'exubérance : « Si l'on osait le dire, peut-être trouverait-on qu'en France il y a maintenant trop de freins pour des coursiers si peu fougueux (1). »

S'il se trouvait quelques critiques pour médire à mi-voix des règles décorées du nom imposant d'Aristote et formulées par l'abbé d'Aubignac, nul encore n'osait en secouer ouvertement le joug. Alexandre Duval pourtant eut cette témérité dans son *Guillaume le Conquérant*, mais il crut nécessaire de s'en excuser dans un prologue comique, qui altérait par avance l'importance de la tentative et lui déniait tout caractère sérieux. Pour respecter l'unité de lieu et surtout de temps, Raynouard se condamna dans les *Templiers* à accumuler les invraisemblances : « Qu'y a-t-il de plus étrange », remarquait encore Mme de Staël, « que la nécessité où l'auteur s'est trouvé de représenter l'ordre des Templiers accusé, jugé, condamné et brûlé, le tout dans vingt-quatre heures? Les tribunaux révolutionnaires allaient vite; mais quelle que fût leur atroce bonne volonté, ils ne seraient jamais parvenus à marcher aussi rapidement qu'une tragédie française (2). »

A côté des fameuses unités, il y avait un ensemble de convenances traditionnelles, propres à la tragédie française, et dont l'intransigeance se faisait de plus en plus

froy : « La tragédie dépérit et le drame profite, parce qu'en général on aime mieux s'amuser sans les règles que de s'ennuyer avec elles. » (*Journal de l'Empire*, 13 juillet 1811.)

(1) *De l'Allemagne*, IIe partie, chap. XIV.

(2) *Ibidem*, IIe partie, chap. XV. A la fin du second acte des *Templiers*, Raynouard avait gauchement souligné cette invraisemblance, en faisant dire au ministre Marigny :

Peut-être un même jour verra tous ces proscrits
Accusés, détenus, condamnés et punis.

étroite. Ainsi Geoffroy était l'interprète de toute une école quand il s'indignait contre Népomucène Lemercier, coupable d'avoir dans son *Agamemnon*, à la suite d'Eschyle et d'Alfieri, mis en scène les entretiens assurément dramatiques de Clytemnestre et de son amant Égisthe : « Comment souffre-t-on que ce scélérat et sa complice se parlent d'amour, et mêlent des caresses à leurs complots homicides? Que cette image de la plus vile débauche et de la cruauté la plus basse est dégoûtante pour tous les spectateurs délicats (1) !... Depuis que nous sommes sortis de la barbarie, il n'y a point d'exemples qu'on ait mis en spectacles une femme vivant dans l'adultère et complotant avec son galant la mort de son mari (2). » De telles susceptibilités de délicatesse, dont nous retrouverons l'équivalent en matière de comédie, contribuaient à énerver la tragédie, en lui déniant l'emploi d'un de ses ressorts les plus émouvants, l'amour coupable. Racine avait été moins scrupuleux quand il avait représenté la passion non seulement adultère, mais incestueuse, de Phèdre.

En effet, le purisme mesquin des contemporains de Napoléon demeurait très en deçà des libertés prises par Racine, même en matière de vocabulaire. Le public ici était plus intolérant que les auteurs et même que la critique. Dans la *Brunehaut* d'Aignan, le vers

Abandonnait aux chiens ce reste empoisonné,

soulevait des murmures, parce que, malgré le précédent du songe d'*Athalie*, le mot *chiens* était réputé trivial et indigne de la tragédie (3). Pareillement, à la première

(1) *Journal des Débats*, 25 brumaire an XII (feuilleton).
(2) *Journal de l'Empire*, 4 septembre 1810 (feuilleton).
(3) *Ibidem*, 24 février 1810 (feuilleton de Geoffroy, qui proteste contre cette exagération de purisme).

représentation de la *Mort de Duguesclin*, œuvre de ce Dorvo qui aspirait à s'enrégimenter dans la police, le parterre ricanait en entendant Jeanne de Laval parler de mettre ses *bijoux* en gage pour payer la solde des troupes de son mari. « C'est ici », notait Geoffroy demi-sérieux et demi-ironique, « c'est ici qu'on reconnaît le pouvoir d'un mot : le terme de *bijoux* est familier et bas ; celui de *diamants* est noble (1). » Absurde protocole de rhétorique, qui excuse par avance les réactions outrancières d'un Victor Hugo.

Une sève tragique visiblement tarie, les sujets antiques ou mythologiques rebattus jusqu'à la satiété, des règles de composition de plus en plus étroites, un vocabulaire rétréci et réduit aux termes « nobles » ou abstraits, un auditoire exigeant et fantasque, il y avait assurément là de quoi décourager les poètes. Pourtant, comme l'a écrit Ferdinand Brunetière, au début du dix-neuvième siècle « on a continué de faire des tragédies parce qu'on en avait fait; parce que le plaisir de l'émotion dramatique était devenu comme un élément de la vie nationale, ou du moins parisienne (2). » Mais le même critique constate qu'alors cette forme raffinée de l'art, qu'avait été la tragédie classique, finit « dans l'impuissance et dans le ridicule ».

On a prétendu distinguer les poètes tragiques du temps de Napoléon en *néo-classiques*, qui respecteraient le cadre traditionnel au point de n'y rien oser mettre, et *mélo-tragiques*, qui le feraient éclater à force d'accumuler les personnages et les incidents (3) : la division paraît plus ingénieuse que réellement fondée. C'est

(1) *Journal de l'Empire*, 30 juin 1807.
(2) *Grande Encyclopédie*, art. *Tragédie*.
(3) Des Granges, *Geoffroy*, p. 372 et s.

l'indigence qui est le vice essentiel de cette littérature sénile : les gestes sont plus étriqués que désordonnés, et les personnages, simples abstractions philosophiques ou littéraires, déclament presque toujours dans le vide. Une observation plus exacte et de portée plus sérieuse, c'est que parmi les auteurs tragiques de cette époque il y eut « presque autant d'amateurs que d'hommes du métier (1) ». Des fonctionnaires, des financiers se divertissaient alors à rimer une tragédie à leurs moments perdus, comme leurs fils devaient faire des traductions ou leurs petits-fils écrire des livres d'histoire. En matière littéraire ou poétique, un des traits de caractère des amateurs est la timidité : plus docilement encore que les professionnels, ils coulaient dans le moule voltairien des tirades contre le fanatisme ou des remarques sentencieuses, ourdissant indéfiniment les mêmes semblants d'intrigues, dans lesquelles se démenaient des ombres de tyrans, de tribuns, de demi-dieux ou de princesses (2).

De même pourtant qu'on avait vaguement conscience que c'en était fini de la tragédie classique, de même on sentait instinctivement que les dramaturges français pourraient faire œuvre neuve et vivante en s'inspirant des grands événements de l'histoire nationale, si pathétique et si glorieuse. Ce n'était pas seulement un esprit

(1) Aug. Bourgoin, *apud* Petit de Julleville, *Histoire de la littérature française*, t. VII, p. 116.

(2) En avançant que « le classique napoléonien était le génie du dix-neuvième siècle affublé de la perruque de Louis XIV, ou frisé comme au temps de Louis XV » (*Mémoires d'outre-tombe*, t. II, p. 289), Chateaubriand a cédé à la tentation d'écrire une phrase à effet, car, dans l'ordre dramatique tout au moins, il n'y a sous la perruque ou la frisure en question ni une étincelle de génie, ni rien de particulier au dix-neuvième siècle; c'est du pur radotage scolaire.

novateur et familiarisé avec les littératures étrangères, comme Mme de Staël, qui esquissait ce programme, en commettant d'ailleurs l'imprudence de donner pour modèle le théâtre anglais (1). L'Institut, corps voué par essence à la défense de la tradition classique, se prononçait ouvertement dans le même sens à l'occasion des prix décennaux : « On ne saurait trop exhorter les auteurs à s'écarter des routes battues, à abandonner des sujets épuisés par les grands maîtres, à chercher dans d'autres histoires que celle des Grecs et des Romains des caractères, des passions, des mœurs, dont la peinture, plus conforme à notre manière de voir et de sentir, pût remplacer, par un intérêt nouveau, celui qu'une longue admiration et une espèce de superstition ont attaché aux noms et aux faits mémorables de l'antiquité. » Ces judicieux appels demeurèrent sans écho, ou furent très mal compris. Les quelques tragédies empruntées à l'histoire de France perpétuèrent, sous des noms et des costumes nationaux, les mêmes déclamations soi-disant philosophiques. Comme à l'époque où dogmatisait Boileau, les poètes français contemporains de Napoléon négligèrent d'emprunter leurs héros et leurs sujets à cette longue période du moyen âge, « où nos pères, entre les temps de l'ordre romain et de l'ordre monarchique, vécurent tant de passions... ; où la France commença d'être assemblée en une personne par la royauté, que sanctifia saint Louis et pour laquelle mourut Jeanne d'Arc (2). »

Non seulement en effet le préjugé contraire à l'introduction du moyen âge chrétien sur la scène persistait dans les milieux littéraires, aussi vivace et plus étroit que du temps de Boileau, mais il fallait de plus compter

(1) *De l'Allemagne,* IIe partie, chap. xv.
(2) Lavisse, *Histoire de France,* t. VII, ii, p. 125.

avec l'atmosphère d'irréligion dénigrante et dédaigneuse, universellement répandue. Au printemps de 1800, les spectateurs du *Montmorency* de Carrion-Nisas ne bronchaient pas à la scène saugrenue où le cardinal de Richelieu proposait à Anne d'Autriche de se faire protestant pour l'épouser; mais les ricanements et les murmures s'élevaient quand Louis XIII (l'auteur avait cru devoir faire cette concession à la couleur historique) parlait d'invoquer le Saint-Esprit (1). Saint Louis, ce type idéal du roi chevalier, encourait la disgrâce du monde officiel, comme ancêtre et patron de la dynastie déchue, et celle des beaux esprits du parterre, en tant que croisé, que « fanatique », que peu porté pour les « lumières (2) ». Quant à Jeanne d'Arc, dont la merveilleuse épopée aurait fourni un thème si riche à de patriotiques imprécations contre les Anglais, il eût fallu pour la mettre sur la scène rompre avec la superstition des unités de temps et de lieu; surtout, dans l'imagination de quiconque

(1) *Journal des Débats,* prairial an VIII, *passim* (feuilletons).

(2) Sous la Restauration encore, on ne croyait pouvoir mettre saint Louis sur la scène qu'en travestissant son caractère et ses idées. Il existe aux Archives nationales, dans un carton de la série F18, une première version manuscrite du *Louis IX* d'Ancelot, représenté avec grand succès le 5 novembre 1819. Dans la scène 6 de l'acte IV, où le saint roi, prisonnier des Sarrasins et convaincu qu'on va le conduire au supplice, fait ses recommandations suprêmes à son fils Philippe le Hardi, il l'adjurait de ne jamais laisser subordonner

La mitre gallicane à la tiare romaine (!)

La censure exigea la suppression de ce vers, et d'autres encore; mais le texte définitif conserve une saveur accentuée de gallicanisme. Un biograhe d'Ancelot a du reste écrit ingénument : « Sans nuire à la couleur historique *(sic)*, il avait donné au saint roi une petite pointe de *libéralisme,* tout à fait dans le goût du jour. » (Ancelot, *Œuvres complètes,* p. x [notice par Saintine]). Le piquant de l'histoire est qu'après la révolution de 1830 Ancelot fut destitué de ses places comme suppôt de la Congrégation!

était tant soit peu frotté de lettres, cette radieuse figure se trouvait alors souillée par le poème infâme de Voltaire (1). C'est tout au plus si l'on osait faire de Jeanne d'Arc l'héroïne d'un plat vaudeville (2), où la femme du sénéchal d'Orléans, en Judith des boulevards, feignait par patriotisme d'écouter les tendres déclarations de Suffolk, où la vierge guerrière elle-même débitait des couplets fadement galants, comme celui-ci :

Ne peut-on, parce qu'on est femme,
Servir sa patrie et son roi?
Je sens, à l'ardeur qui m'enflamme,
Que Dieu m'appelle à cet emploi.

Oui, tu me dois cette victoire!
Dieu! tu fis naître chaque jour
Assez de femmes pour l'amour :
Qu'il en naisse une pour la gloire!

Le public applaudissait ces niaiseries comme les auteurs les avaient écrites, sans intention particulièrement outrageante, par pure incapacité de comprendre les mœurs et les âmes du quinzième siècle. A ce public-là, ou même aux habitués du Théâtre-Français, plus cultivés et plus voltairiens, il était impossible d'offrir une œuvre sérieuse dont Jeanne d'Arc, la Jeanne de l'histoire et de la légende, serait l'héroïne.

(1) Lamartine adolescent, que je cite à dessein à cause de son éducation et de ses tendances, fait sans le moindre embarras des allusions à la *Pucelle* dans ses lettres à ses amis *(Correspondance,* t. I, *passim)*. D'autre part, à Orléans, où Napoléon avait rétabli la fête commémorative de la délivrance de la ville, les jeunes gens des meilleures familles, groupés en garde d'honneur, se divertissaient dans la cathédrale, pendant la prédication du panégyrique de Jeanne d'Arc, à réciter entre eux à mi-voix les plus obscènes des décasyllabes de Voltaire (Frénilly, *Souvenirs,* p. 319). Frénilly fut témoin du fait en 1808.

(2) *Jeanne d'Arc ou le siège d'Orléans,* « fait national » en trois actes, de Gersain et Dieulafoi, représenté au Vaudeville le 24 février 1812.

Si épris qu'il fût du théâtre classique, Napoléon avait, comme à peu près sur toutes choses, son idée sur le rajeunissement de la tragédie, idée naïvement utilitaire, qui consistait à faire coopérer l'art dramatique à l'affermissement du régime politique. Il avait appris à Milan, en mai 1805, le succès des *Templiers*, et avant même d'avoir vu la pièce, son instinct gouvernemental lui faisait pressentir qu'elle était au moins inutile à cet égard : « Pourquoi », écrivait-il à Fouché, « pourquoi n'engageriez-vous pas M. Raynouard à faire une tragédie du passage de la première à la seconde race? Au lieu d'être un tyran, celui qui lui *(sic)* succéderait serait le sauveur de la nation. C'est dans ce genre de pièces surtout que le théâtre est neuf, car, sous l'ancien régime, on ne les aurait pas permises (1). » Une autre fois, à Paris ou à Saint-Cloud, ne se fiant qu'à lui-même du soin d'endoctriner Raynouard, l'empereur s'évertuait dans une conversation à lui démontrer combien le tableau et la glorification d'un coup d'État, d'une mesure de salut public, serait œuvre plus palpitante que le récit des fabuleuses adversités d'un Œdipe ou d'une Mérope : « Il faut qu'au lieu de tuer leur père ou leur mère sans le savoir ni le vouloir, les héros, aux prises avec une situation terrible, entourés d'obstacles qui s'opposent à l'exécution de leurs grands projets, forcés, pour en assurer la réussite, de recourir aux moyens extrêmes, trouvent leur justification dans la nécessité (2). » Raynouard ni ses confrères ne se laissèrent convaincre par la dialectique impériale : l'écho leur déchirait encore les oreilles, des sifflets qui avaient accueilli le *Cyrus* de Chénier et le *Pierre le Grand* de Carrion-Nisas, deux pièces destinées précisément, sous un

(1) 12 prairial an XIII (1er juin 1805) : *Correspondance*, 8821.
(2) Brifaut, *Œuvres*, t. I, p. 495.

déguisement persan ou moscovite, à exalter l'établissement napoléonien. Dans un temps où les cabales étaient au théâtre si actives, si acharnées, c'était pour un auteur faire la part trop belle à ses ennemis que de leur donner le prétexte et le drapeau d'une manifestation d'opposition politique.

A côté de la conception toute gouvermentale et « loyaliste » que l'empereur se faisait de la tragédie future, il convient de mentionner au moins celle du ministre Chaptal. En sa double qualité de grand chimiste et de haut fonctionnaire, convaincu de l'omnipotence de l'État napoléonien et de l'inépuisable ingéniosité de l'esprit français, Chaptal croyait fermement qu'un chef-d'œuvre littéraire peut se susciter, comme une invention industrielle, par l'annonce d'une prime d'encouragement. « J'ai plusieurs fois », écrivait-il, « entendu Votre Majesté se plaindre de la décadence de l'art dramatique. Le seul moyen, peut-être, d'en relever l'éclat, c'est de promettre une récompense à l'homme qui aura fourni la pièce de théâtre la plus parfaite dans un temps déterminé (1). » On peut rattacher à cet ordre d'idées l'institution des fameux *prix décennaux*. Utile assurément pour faire découvrir et pour propager le sucre de betterave, le procédé se révéla moins efficace en matière de tragédies.

III

Les tragédies nouvelles représentées au début du siècledernier sont toutes tombées en un profond oubli :

(1) Messidor an XII (sans date de jour) : AF. IV, 1050.

aucune n'est demeurée au répertoire ; aucune même n'a bénéficié de l'inscription sur les programmes scolaires, qui consacre parfois l'importance historique des œuvres mortes (1). Il en est pourtant quelques-unes qui réussirent avec éclat, et auxquelles les contemporains prédisaient une renommée durable.

Les premières années du régime furent signalées dans cet ordre d'idées par une série de chutes. On fit bien, le soir de la première représentation (25 novembre 1800), une tumultueuse ovation à Mazoyer, auteur d'un *Thésée :* mais, en reconnaissant que « tout ce qui peint le remords comme inévitable après le crime se trouve heureusement en répliques très belles et en vers très beaux », les critiques moralistes de la préfecture de police constataient que le succès avait été fort incomplet (2). La pièce tint l'affiche pendant quelques semaines, au bout desquelles Geoffroy lui consacrait cette oraison funèbre : « C'est une composition sage et raisonnablement ennuyeuse ; on n'y rit point, mais on pourrait y dormir (3). »

En dehors de la mésaventure d'*Édouard en Écosse*, drame en prose suspendu en plein succès par décision du Premier Consul (4), l'an X (1801-1802) vit la chute de deux tragédies plus ou moins modernes. On a déjà mentionné l'absurde *Montmorency* de Carrion-Nisas. Quant à *Don Pèdre,* ou *le Roi et le Laboureur*, d'Arnault,

(1) J'ai d'excellentes raisons de savoir que, vers 1875, les enfants apprenaient encore par cœur le récit du cinquième acte des *Templiers*; mais on a très justement écrit depuis lors que, de ce récit, « les *Recueil de morceaux choisis* eux-mêmes ne veulent plus ». (Des Granges, *Geoffroy*, p 391.)

(2) Rapport du 5 frimaire an IX (26 novembre 1800) : Aulard, *Paris sous le Consulat,* t. II, p. 12-13.

(3) *Journal des Débats,* 29 floréal an IX (feuilleton).

(4) *Paris sous Napoléon,* t. I, p. 219-221.

ce futur ennemi acharné du romantisme naissant avait fait choix d'une intrigue qui n'est point sans quelque analogie avec celle d'*Hernani*, puisqu'un roi de Castille et un simple soldat se disputaient l'amour d'une fille des champs, et que le soldat favorisé déclarait fièrement à son rival :

Félicie est à moi, si l'Espagne est à vous !

Cette fable niaisement invraisemblable était noyée dans des flots, non point d'éclatante et sonore poésie comme dans le drame de Victor Hugo (le pauvre Arnault en était bien incapable), mais d'abstraite et verbeuse éloquence, à la mode du dix-huitième siècle. Un jeune spectateur sans préjugés, en déclarant que « de mémoire d'homme on n'a vu amphigouri pareil », y notait ironiquement « quatre ou cinq beaux discours, tous remplis, pour être plus touchants, de belles et bonnes maximes extraites de Voltaire, Helvétius, voire même de Puffendorff (1) ». Le public, accouru en foule pour applaudir Lafon et Talma, se dérida bientôt, puis finit par se fâcher, et les huées forcèrent de baisser le rideau au milieu du cinquième acte (2).

Népomucène Lemercier n'eut pas une meilleure fortune le 23 décembre 1802 avec une tragédie soi-disant gauloise, *Isule et Orovèze*, dont le héros était un druide amoureux. Malgré le patronage ostensible et la présence de Mme Bonaparte, ce fut un tel tintamarre de sifflets qu'au milieu du troisième acte l'auteur exaspéré arracha lui-même son manuscrit des mains du souffleur (3) et

(1) Henri Beyle à Édouard Mounier, 17 prairial an X (6 juin 1802) : Stendhal, *Lettres inédites*, p. 140.

(2) Rapport du préfet de police, 17 prairial (6 juin) : Aulard, *Paris sous le Consulat*, t. III, p. 96.

(3) Reichardt, *Un hiver à Paris*, p. 204.

rentra dans la coulisse en se répandant en plaintes contre le public, « qu'il accusait de manquer de discernement et de n'être pas en état d'apprécier les beautés de son ouvrage (1) ». Il voulut du moins en appeler des spectateurs aux lecteurs, et fit imprimer sa tragédie, précédée d'une dédicace à Joséphine.

L'antiquité grecque, avec des sujets inspirés des tragiques athéniens, encourait pareillement les rigueurs du parterre, qui, le 14 janvier 1804, sans se laisser intimider par la présence du Premier Consul, couvrit de huées et de sifflets la *Polyxène* d'Aignan : « Le troisième acte », écrivait un journaliste, « n'a été achevé qu'en pantomime, au bruit aigu de la plus discordante cacophonie (2). » Pareille mésaventure advint sous l'Empire à un *Astyanax* (9 août 1805), à une *Octavie* (9 décembre 1806) (3), à une *Vitellie* (10 novembre 1809).

L'année 1804, celle de la proclamation de l'Empire, produisit trois grandes pièces à tendances politiques, qui se heurtèrent toutes trois à l'hostilité de l'autorité ou du public. Alexandre Duval, à la suite de l'interdiction de son *Édouard*, avait cru devoir fuir jusqu'en Russie le courroux consulaire; il imagina ou il accepta de rentrer en grâce en écrivant sur *Guillaume le Conqué-*

(1) Rapport du préfet de police, 3 nivôse an XI (24 décembre 1802) : Aulard, *Paris sous le Consulat*, t. III, p. 507 (par suite de je ne sais quelle inadvertance, le texte de M. Aulard intitule la tragédie *Isaure et Germance*, alors que l'original du rapport (F7, 3831) donne bien le titre exact).

(2) *Décade*, an XII, t. II, p. 180.

(3) Le rôle de Néron était confié à Lafon, celui de Sénèque à Saint-Prix, celui d'Octavie à Mlle Duchesnois, celui de Poppée à Mlle George : « Cet ouvrage n'ayant pas obtenu tout le succès qu'en pouvait espérer l'auteur, il n'a pas cru devoir user du droit qu'il avait d'en faire continuer la représentation. » (Registres : Arch. Com.-Fr.)

rant un drame bourré d'allusions à la descente projetée en Angleterre. L'œuvre était en prose, avec un prologue en vers, et pour mieux peindre les épisodes saillants de la conquête, l'auteur, non sans hésitation, s'était affranchi des unités de temps et de lieu. Une lecture préparatoire dans le salon ministériel de Chaptal obtint un très vif succès (1). C'était le succès également qu'on escomptait au Théâtre-Français, où les rôles principaux étaient confiés à Talma et à Mlle George, où l'on avait fait des dépenses inusitées de figuration et de machinerie. La première représentation eut lieu le 4 février 1804 : un peu déçu de l'absence de Bonaparte, le public applaudit à outrance les traits dirigés contre l'Angleterre, les « passages relatifs aux circonstances », comme on disait en jargon administratif et policier (2); l'étroitesse des préjugés classiques et anticléricaux provoqua seulement quelques murmures dans deux scènes où se déroulaient sur le théâtre des cortèges religieux (3). Aussi la stupéfaction fut-elle grande, quand on apprit le lendemain soir que les représentations de *Guillaume* étaient suspendues par ordre supérieur (4). Le bruit courut que c'était le clergé qui s'était plaint de cette profanation du costume et des cérémonies ecclésiastiques (5). Il semble

(1) Alexandre Duval, *Œuvres*, t. V, p. 23.

(2) Rapport anonyme à Desmarest, 16 pluviôse an XII (6 février 1804) : Aulard, *Paris sous le Consulat*, t. IV, p. 662-663.

(3) « Ce mélange du sacré et du profane sur un théâtre fut trouvé absurde et ridicule. Les malveillants ajoutaient qu'on voulait nous ramener au temps où l'on ne représenterait plus que les mystères de la Passion. » *(Ibidem.)*

(4) « La Comédie a reçu ce soir à huit heures l'ordre de suspendre les représentations de *Guillaume le Conquérant* ; l'ordre était signé de M. Rémusat, préfet du palais. » (Registres, 15 pluviôse (5 février) : Arch. Com.-Fr.)

(5) Rapport du préfet de police, 17 pluviôse (7 février) : Aulard, *Paris sous le Consulat*, t. IV, p. 665.

plutôt que Bonaparte avait jugé maladroites certaines allusions, et surtout qu'il avait cédé à un instinct irraisonné de superstition corse ou italienne. Un des morceaux les plus applaudis de la pièce était un hymne guerrier, mis en musique par Méhul; les couplets, chantés par Michot, rappelaient les exploits légendaires du paladin Roland, tandis que le chœur reprenait le refrain :

Soldats français! chantez Roland :
Son destin est digne d'envie
Heureux qui peut, en combattant,
Vaincre et mourir pour sa patrie!

Comme le dernier couplet évoquait naturellement le souvenir de la catastrophe de Roncevaux, le Consul y aurait vu un présage funeste, et c'est cette considération qui aurait provoqué l'interdiction (1).

Le 19 mai 1804, c'est-à-dire le lendemain même de la proclamation de l'Empire, le Théâtre-Français donnait une tragédie de *Pierre le Grand*. Le nom de l'auteur n'était un secret pour personne : officier, politicien, littérateur, et par-dessus tout enfant du Languedoc, Carrion-Nisas avait pris soin d'annoncer partout que la tragédie nouvelle était son œuvre et son chef-d'œuvre (2), que le sujet en était la régénération de l'empire russe par un homme de génie vainqueur d'une conspiration. La jactance de Carrion-Nisas, ses récriminations acerbes après la chute de son *Montmorency*, l'avaient desservi dans le monde des lettres. On lui reprochait surtout son attitude ou plutôt sa servilité politique : neveu par alliance de Cambacérès et membre du Tribunat, c'était lui qui, dans la récente discussion sur l'hérédité, s'était

(1) Alexandre Duval, *Œuvres*, t. V, p. 25-26 ; cf. Bellier-Dumaine, *Alexandre Duval*, p. 112-114.
(2) *Décade*, an XII, t. III, p. 435-436.

chargé de répliquer à Carnot, et il s'était acquitté de ce soin avec un grand zèle néo-monarchiste, mais, au jugement d'un historien très favorable à l'Empire, « avec une médiocrité de langage qui égalait la médiocrité des idées (1) ». Rivaux littéraires, adversaires politiques (2), opposants déterminés à l'hérédité impériale, partisans de Moreau dont le procès public allait s'ouvrir, simples libéraux agacés de tant de démonstrations au moins empressées, il se forma une puissante coalition disposée à faire à peu près impunément étalage de sévérité, d'indépendance et de mauvaise humeur. « Vous savez », écrivait un contemporain, « que rien n'est sévère comme le vulgaire lorsqu'il s'avise de vouloir faire de la vertu sur quelqu'un, et il montrait ou croyait montrer cinq ou six vertus différentes en sifflant le *Pierre le Grand* (3). » Une foule immense assiégea les bureaux; ceux qui, faute de place, durent demeurer dans la rue, ne furent pas les moins ardents à siffler (4), ni à crier, par un jeu de mots facile : « A bas le *Carillon !* » En dépit de l'éloquence de Talma, qui à plusieurs reprises interrompit son rôle pour réclamer le silence, le tapage ne fit qu'aller en grandissant, et il fallut baisser le rideau avant la fin. La police s'était abstenue de toute intervention ostensible : elle se dédommagea à la seconde représentation, où les opposants prirent alors le parti de déguerpir, laissant la salle plus qu'à moitié vide (5).

(1) Thiers, *Histoire du Consulat et de l'Empire,* t. V, p. 93. Cf. Fauriel, *Derniers jours du Consulat,* p. 54.

(2) Carrion reçut notamment une lettre anonyme ainsi conçue : « Ce n'est pas ta pièce que nous avons sifflée, c'est ton discours. » (Charles Maurice, *Histoire anecdotique du théâtre,* t. I, p. 89.)

(3) Henri Beyle à Édouard Mounier, 7 messidor an XII (26 juin 1804) : Stendhal, *Lettres inédites,* p. 179.

(4) Barante, *Souvenirs,* t. I, p. 126-127.

(5) *Décade,* an XII, t. III, p. 436.

Les plus animés étaient des jeunes gens, sans doute des étudiants. Le bruit courut même avec insistance qu'à la première représentation, plusieurs élèves de l'École polytechnique s'étaient distingués par leur pétulante hostilité. Au nom du conseil de direction, Guyton de Morveau crut devoir écrire aux journaux qu'aucun élève n'était absent de l'École ce jour-là (1), ce qui était inexact, puisque l'un d'entre eux au moins, devenu pair de France, ambassadeur et académicien, nous a conté ses impressions de la première de *Pierre le Grand* (2). Deux mois plus tard, le directeur de l'instruction publique, Fourcroy, avouait dans un rapport confidentiel qu'un élève compromis avait été exclu; il convenait aussi qu'on avait consigné les salles de spectacle à tous les polytechniciens, et il tentait de faire prendre cette mesure de soupçonneuse sévérité pour une manifestation spontanée de loyalisme et de discrétion, émanée de l'initiative des jeunes gens : « Les élèves eux-mêmes, ayant voulu donner à l'École un témoignage d'adhésion entière à sa sollicitude, se sont engagés de leur propre mouvement à ne plus aller au spectacle jusqu'à ce qu'il n'y ait plus aucun inconvénient, et des mesures sont prises pour que cet engagement n'ait pas été vainement contracté (3). » L'aveu renfermé dans cette dernière phrase est ingénu.

Le charivari de *Pierre le Grand* eut son pendant quelques mois plus tard, à la première représentation de la tragédie de *Cyrus*, donnée le 8 décembre 1804, six jours après le sacre de Notre-Dame (4). C'était encore et

(1) Th. Muret, *l'Histoire par le théâtre*, t. I, p. 208-209.
(2) Barante, *Souvenirs*, t. I, p. 127.
(3) A Napoléon, 1er thermidor an XII (20 juillet 1804) : AF. IV, 1050.
(4) Bulletin de police du 19 frimaire an XIII (10 décembre 1804) : d'Hauterive, *la Police secrète du Premier Empire*, t. I, p. 201. Cf. Fré-

davantage une « pièce de circonstance », puisque le héros, appelé au trône à la suite d'une série de campagnes victorieuses, destiné du ciel à briser la tyrannie navale de « Tyr », était solennellement couronné après avoir prêté un long serment, beaucoup plus inspiré des constitutions de l'Empire que des lois du royaume des Perses ou des Mèdes. Le parterre, qui n'en était ni à un anachronisme ni à une adulation près, n'eût peut-être pas bronché si la pièce avait été signée d'un rimeur quelconque. Mais on savait qu'elle avait pour auteur Marie-Joseph Chénier, le même qui avait jadis bafoué la monarchie dans *Charles IX* avant de contribuer à la décapiter comme membre de la Convention, et qui plus récemment avait été éliminé du Tribunat pour son opposition systématique à la dictature consulaire. *Cyrus* était le gage de son « ralliement » au nouvel Empire, et le bruit courait qu'on lui avait promis comme récompense un siège au Sénat. Or, par son passé terroriste, par sa... timidité lors de la condamnation de son frère André, par son talent même et sa quinteuse vanité, Chénier s'était fait universellement détester. Entre républicains qui criaient à l'apostasie, royalistes trop heureux de dauber à la fois sur le régicide et sur l'usurpateur couronné, poètes désireux de voir tomber l'œuvre d'un rival antipathique (1), ce fut une émulation d'hostilité contre laquelle ne put prévaloir la vaillance des affidés apostés pour applaudir aux bons endroits. « On ne siffla point, car on savait l'empereur dans la coulisse, mais ce fut pis (2), » et le seul objet de contestation fut de

déric Masson, *le Sacre et le couronnement de Napoléon*, p. 261-267.

(1) Le Bulletin de police notait les ricanements et les bâillements affectés du ménage Legouvé.

(2) Frédéric Masson, *op.* et *loc. cit.*

savoir si l'échec tenait à des causes politiques ou littéraires (1). La seconde représentation de *Cyrus*, annoncée pour une date « prochaine », n'eut jamais lieu, pas plus que ne fut signée la nomination de Chénier au Sénat.

Cette succession de chutes avait de quoi glacer la verve et intimider le courage des poètes tragiques. Le Provençal (2) Raynouard, ancien jurisconsulte et futur philologue, homme politique par intermittences, eut la hardiesse d'affronter à son tour le péril, la chance de « détruire le maléfice (3) », comme en convenait son plus acharné détracteur.

Dès la fin de 1803, les journaux avaient mentionné la réception au Théâtre-Français d'une tragédie des *Templiers*, « si féconde en situations pathétiques, que tous les comédiens français ont versé des larmes en la lisant (4) ». Moins blasée qu'à présent sur les procédés de la réclame littéraire, la curiosité publique fut mise en éveil : mais de longs délais s'écoulèrent, amenés peut-être par les retouches qu'exigeait la censure ou que s'imposait l'auteur. Les *Templiers* furent enfin annoncés pour le printemps de 1805. Admise par rare faveur à la répétition générale, Mme de Rémusat se déclarait con-

(1) Barante rapporte une épigramme qui courut sous le manteau mettant en scène Napoléon et Chénier, elle se terminait ainsi :

. . . . . .
Entre eux à ce sujet la querelle s'engage :
Lequel est sifflé davantage ?
L'empereur dit : « C'est le rimeur ! »
Le rimeur dit : « C'est l'empereur ! »

(*Souvenirs*, t. I, p. 130.)

(2) Sainte-Beuve a écrit au début de son article sur Raynouard : « *Il était de Brignoles*, n'oublions jamais cela en le jugeant. » (*Causeries du Lundi*, t. V, p. 2.)

(3) *Journal des Débats*, 26 floréal an XIII (feuilleton).

(4) *Ibidem*, 21 frimaire an XII.

quise : « J'ai trouvé de grandes beautés dans cet ouvrage, de grands et nobles caractères, un beau style bien soutenu, un dialogue serré et bien à l'effet, des personnages bien tracés (1). » Le soir du 14 mai 1805, le public de la première représentation ratifia ce verdict : « Les applaudissements ont été unanimes et continuels (2). » Ce fut dès lors un de ces engouements où excelle la société parisienne : loges louées plusieurs jours d'avance (3), bousculades entre les amateurs qui faisaient queue à la porte (4), manifestations variées d'enthousiasme (5), rien ne manqua au triomphe de Raynouard, pas même le profit matériel, puisqu'au bout d'un mois Mahérault affirmait que le poète avait déjà touché 5 000 francs de droits d'auteur et vendu pour pareille somme son manuscrit aux libraires (6). Loin de s'émousser après quelques semaines, le succès se soutint et s'étendit : alors qu'en cet été de 1805 les chefs-d'œuvre du répertoire se jouaient devant des banquettes, la salle était comble les jours où l'on donnait les *Templiers*, et l'auditoire, haletant d'émotion toute la soirée, « trépignait » quand Damas abordait le récit final du connétable :

Un immense bûcher, dressé pour leur supplice (7),

. . . . . .

(1) A son mari, 17 floréal an XIII (7 mai 1805) : *Lettres*, t. I, p. 126.

(2) La même au même, 25 floréal (15 mai) : *Ibidem*, t. I. p. 146.

(3) Celle de Mme Junot lui fut demandée à *onze* reprises pour la seconde représentation (Duchesse D'ABRANTÈS, *Mémoires*, t. III, p. 368).

(4) Mme de Rémusat à son mari, 8 prairial (28 mai) : *Lettres*, t. I, p. 175.

(5) « Les uns pleurent comme à la Passion : les autres sont pétrifiés par une admiration stupide ; ceux-ci se livrent aux transports les plus violents. » (*Journal des Débats*, 2 prairial an XIII.)

(6) Mme de Rémusat à son mari, 1er messidor (20 juin) : *Lettres*, t. I, p. 206.

(7) Mlle GEORGE, *Mémoires*, p. 141. Sainte-Beuve a noté (*Cause-*

Interrompues par l'état de santé de Talma, les représentations recommencèrent à l'automne, toujours très suivies. Entre temps, non seulement les *Templiers* avaient obtenu la consécration alors classique d'une parodie dans un petit théâtre (1), mais, contrairement à tous les usages du temps, une « tournée » s'était organisée pour promener *exclusivement* cette tragédie en province (2).

Le lecteur moderne a peine, je ne dis point à partager, mais même à comprendre cette admiration (3). Les *Templiers* lui paraissent un médiocre pastiche de la tragédie voltairienne « avec tirades déclamatoires, récits et tous les procédés habituels (4) ». Outre l'invraisemblable précipitation due au respect de l'unité de temps, précipitation qui choquait déjà Mme de Staël, l'intrigue est à la fois noire et enfantine. Quoique les ennemis des

ries du Lundi, t. V, p. 11-12) que le derniers vers de ce récit,

Mais il était trop tard : les chants avaient cessé !

vers longtemps jugé sublime, avait inspiré à Scribe et à Meyerbeer un motif célèbre du dernier acte des *Huguenots*, quand Valentine et Marcel, écoutant anxieux aux portes du temple où l'on égorge leurs coreligionnaires, s'écrient :

Ils chantent encore !

. . . . . .

Ils ne chantent plus !

Ce que, malgré toute sa finesse, Sainte-Beuve n'a pas su prévoir, ce qu'aucune génération ne prévoit pour les œuvres qu'elle applaudit, c'est que le poncif des *Huguenots* ne tarderait pas à être aussi démodé que le poncif des *Templiers*.

(1) Bulletin de police du 3 fructidor an XIII (21 août 1805) : AF. IV, 1494.

(2) *Journal de l'Empire*, 11 thermidor an XIII (feuilleton).

(3) Sainte-Beuve prétend que vers 1836 déjà, Raynouard, conscient de ce que sa tragédie avait de peu conforme au goût moderne, en interdit la reprise, disant : « Je ne veux pas reparaître comme Sully sous Louis XIII. » (*Portraits contemporains*, t. III, p. 149.)

(4) Aug. Bourgoin, *apud* Petit de Julleville, *Histoire de la littérature française*, t. VII, p. 118.

Templiers, représentés par Marigny et Nogaret, dissertent à perte de vue, on ne discerne pas bien s'ils en veulent à l'influence religieuse de l'ordre, à sa puissance politique ou à ses trésors. Philippe le Bel, qui demeure dans l'histoire un personnage énigmatique (1), mais qui ne fut certes point d'intelligence ni de volonté médiocres, devient dans la tragédie de Raynouard un fantoche sans consistance, oscillant perpétuellement entre l'influence de la reine qui en scène l'incline à l'indulgence et celle du grand inquisiteur qui lui prêche la cruauté dans la coulisse; au dénouement même, on ne sait trop encore s'il s'agit d'une erreur judiciaire ou d'un crime d'État (2). Le revirement du jeune Marigny, qui demande à partager le supplice des Templiers après avoir songé à renier son affiliation, est d'une générosité toute conventionnelle et insuffisamment préparée. Le grand maître enfin, pour ne pas parler des autres personnages, est un insupportable discoureur, qui n'a le tempérament ni d'un moine ni d'un soldat, et qui sous le costume de Templier prêche la vertu philosophique de Voltaire et des encyclopédistes.

Œuvre d'un homme qui se piquait d'érudition, et qui fit imprimer son poème avec un appareil imposant de notices historiques, de références et de pièces justificatives (3), la tragédie des *Templiers* n'en est pas moins un

(1) Cf. les pages que lui a consacrées M. Ch.-V. Langlois dans la deuxième partie du tome III de l'*Histoire de France* publiée sous la direction de M. Lavisse.

(2) Les contemporains de Raynouard racontaient à sa décharge qu'il avait d'abord conçu un Philippe le Bel franchement odieux, et que c'était pour obéir aux exigences de la censure qu'il avait adouci le caractère du personnage, au point de le rendre mou et indécis (Journal d'Edmond Géraud, cité par Maurice Albert, *Un homme de lettres sous l'Empire*, p. 11). Mais à un tyran de mélodrame, fallait-il substituer un roi d'opérette?

(3) Cf. la première édition des *Templiers*, publiée chez Giguet et Michaud (an XIII-1805).

tissu d'anachronismes : tous les personnages sentent et parlent en enfants du dix-huitième siècle. Les convenances politiques exigeaient une allusion méprisante à l'Angleterre, et Raynouard, sans se dérober à cette obligation, eut la discrétion de s'en acquitter en un seul vers, d'assez heureuse venue (1); mais rien ne le contraignait à travestir Philippe le Bel en fondateur du régime constitutionnel (2). Ses Templiers, qui ont constamment à la bouche le souvenir ou le récit de leurs exploits en Terre Sainte, ne pouvaient sans doute évoquer en 1805 les visions d'Orient dont Chateaubriand se préparait à aller rechercher et révéler le charme oublié depuis des siècles : mais sans leur demander une couleur locale qui eût été une autre sorte d'anachronisme, nous constatons que leurs réminiscences d' « Idumée », comme ils disent pour satisfaire aux exigences du style noble et pour pourvoir aux commodités de la rime, sont ternes, imprécises, prosaïques au delà de ce qui est permis même à un néo-classique. Le prosaïsme, voilà le défaut capital des *Templiers*, avec l'abus des termes abstraits, qui est une circonstance aggravante. Les maximes ampoulées pour lesquelles la pièce a été visiblement composée sont noyées dans de diffuses dissertations, où la phrase est sans nerf comme le mot sans éclat, où l'abus des redites et des chevilles aboutit à un fastidieux galimatias (3).

(1) La terreur de mon nom le poursuit dans son île.

(2) Le Français me chérit, depuis qu'en nos États,
Où délibéraient seuls les grands et les prélats,
Le premier, j'ai du peuple introduit le suffrage ;
Le peuple dans nos lois honore son ouvrage.

(3) Pour dire que la formule écrite de ses vœux a été consumée dans un incendie, le jeune Marigny use de ce logogriphe :

La flamme a dévoré les sacrés caractères,
De mes serments écrits témoins dépositaires.

L'engouement à peu près unanime des contemporains ne saurait s'expliquer uniquement par la magie d'une interprétation hors pair, avec Talma (le jeune Marigny), Lafon (le roi), Saint-Prix (le grand maître), Damas (le connétable), Mlle George (la reine) : les mêmes acteurs venaient de jouer avec la même conscience une série de tragédies nouvelles, toutes tombées à plat. Ce qui est plus vrai, c'est que l'œuvre de Raynouard, assez conforme au type consacré pour ne dérouter aucune habitude, présentait pourtant une superficielle apparence de nouveauté par son cadre, par son sujet même, et donnait une ombre de satisfaction au besoin de rajeunissement qui se manifestait plus ou moins inconsciemment. C'est ce qu'exprimait Mme de Rémusat quand elle se déclarait « charmée » du succès d'une tragédie inspirée de l'histoire de France (1). Beaucoup de contemporains crurent avec elle à l'avènement de la tragédie nationale, telle que Debelloy l'avait ébauchée sous l'ancien régime (2) : ils ne prenaient pas garde que malgré de multiples concessions à la « poétique » et à la philosophie triomphantes, le *Siège de Calais* était au demeurant une pièce d'inspiration patriotique, tandis que les *Templiers* ne faisaient que reprendre le sempiternel thème voltairien de la vertu opprimée par l'injustice et persécutée par le fanatisme.

C'est ici la principale raison du succès des *Templiers*, succès de secte et de parti dans une très large mesure. En ce lendemain du couronnement de Notre-Dame, il y avait dans la société parisienne des éléments demeurés frondeurs, républicains non réconciliés, royalistes non ralliés, esprits indépendants que choquait l'empresse-

(1) A son mari, 27 floréal an XIII (17 mai 1805) : *Lettres*, t. I, p. 152.

(2) Des Granges, *Geoffroy*, p. 391.

ment des nouveaux courtisans : c'étaient eux qui avaient affecté de bâiller et de ricaner à *Cyrus;* ils furent trop heureux par contraste d'applaudir une tragédie où l'autocratie se montrait tout à la fois inintelligente et malfaisante (1). Quant aux amis des « lumières », quant aux adversaires du « fanatisme », quant à l'ancienne « faction de l'Institut », ils n'avaient jamais désarmé, et la récente venue de Pie VII avait attisé l'exaspération à laquelle ils étaient en proie depuis la conclusion du Concordat; ils accueillirent comme une bonne fortune inespérée une pièce qui flétrissait un pape simoniaque, des inquisiteurs féroces, une justice ecclésiastique barbarement expéditive; ils pardonnèrent aux Templiers leur caractère et leur costume semi-monacal, en les entendant si copieusement revendiquer les droits de la conscience philosophique (2). Il paraît bien enfin qu'auprès des adeptes des Loges, assez nombreux alors et se recrutant dans des milieux fort variés, la tragédie de Raynouard bénéficia de la tradition qui range les Templiers au nombre des lointains précurseurs de la franc-maçonnerie (3).

(1) Cinq ans plus tard, le ministre Montalivet notait cet état des esprits un peu lourdement, mais non sans perspicacité: il signalait dans les *Templiers* « ce qu'a de fâcheux le rôle que l'auteur fait jouer à l'autorité, rôle auquel quelques personnes ont attribué même une partie du succès de sa pièce, parce qu'une disposition assez générale du cœur humain est d'aimer à censurer la puissance. » (Rapport à Napoléon sur les prix décennaux, 17 novembre 1810 : AF. IV, 1030.)

(2) Cette idée fut développée avec verve par Geoffroy dans un feuilleton du *Journal des Débats* (28 floréal an XIII).

(3) Tout en tenant pour puérile et antiscientifique la manie, si répandue de nos jours, de tout expliquer par des influences ou des interventions maçonniques, il me semble impossible de négliger cette remarque de Marie-Joseph Chénier sur le succès de Raynouard : « Il célébrait des victimes révérées encore en Europe par des sociétés nombreuses ; il rendait hommage aux vertus

Ce parti pris d'admiration, qui procédait de motifs en majeure partie étrangers au mérite littéraire ou dramatique de la pièce, indisposa Geoffroy et le détermina à réagir avec vivacité. Son premier article, en constatant l'accueil triomphal fait aux *Templiers*, marquait déjà des réserves (1); animé par la contradiction, le critique entama bientôt une de ces campagnes de furieux dénigrement où il se complaisait, mêlant les dissertations historiques aux appréciations littéraires, chargeant sans ménagement ses ennemis les philosophes. Quatre feuilletons se succédèrent d'abord, dont la dureté allait en s'accentuant (2); puis, après la publication de la tragédie en librairie, vint une seconde série de six feuilletons, un peu plus modérés de ton, mais aussi sévères au fond. En voici la conclusion, qui révolta la plupart des contemporains, et qui nous semble aujourd'hui plus dénuée de bienveillance que d'équité : « Cet ouvrage, tant applaudi, tant prôné au théâtre, n'est donc à la lecture, quoi qu'en dise le libraire qui en a vendu six mille exemplaires, qu'une tragédie fort médiocre, avec quelques belles scènes, quelques mots, quelques tirades; mais, dans son ensemble, inférieure à la plupart des productions de Debelloy et autres poètes qui ne sont que du troisième ou quatrième ordre (3). »

Il y eut quelqu'un qui, sans approuver les outrances

d'un ordre qui s'est survécu à lui-même par une influence toujours cachée, mais toujours puissante et prolongée jusqu'à nos jours. » (*Tableau de la littérature française*, p. 319.)

(1) *Journal des Débats*, 26 floréal an XIII.

(2) Le quatrième contenait notamment ces lignes : « Le style, que j'entends vanter beaucoup, a quelquefois du nerf, mais bien plus souvent une emphase de charlatan, une prétention, une manière pénible, qui annonce un mauvais goût et une mauvaise école. » (*Ibidem*, 7 prairial an XIII.)

(3) *Journal de l'Empire*, 26 messidor an XIII.

de polémique de Geoffroy, demeura froid au milieu de l'enthousiasme général. Mme de Rémusat avait fait preuve de plus d' « emballement » que de perspicacité en écrivant au sortir de la répétition générale : « C'est un ouvrage qui doit plaire à l'empereur (1). » Occupé alors à ceindre la couronne de fer des rois lombards et à inspecter les garnisons de son royaume d'Italie, Napoléon fut sans doute satisfait d'apprendre que le genre tragique, objet de sa prédilection, paraissait devoir refleurir sous son règne. « Cela est bien », écrivit-il sommairement à Fouché, en exprimant, comme il a été dit plus haut, le vœu que Raynouard consacrât son talent à célébrer un changement de dynastie (2). Mais quand, de retour à Saint-Cloud, il eut assisté à une représentation des *Templiers* sur la scène du château (25 juillet 1805), son mécontentement se manifesta le soir même, dans une longue et vive conversation avec Fontanes (3) : il reprochait aux personnages de Raynouard d'être de pures abstractions, dénuées de toute apparence de vie et d'humanité; il jugeait sévèrement surtout le Philippe le Bel, qui incarnait si pauvrement la monarchie et l'autorité. Pour finir, l'empereur s'en prit à Geoffroy, déclarant que les attaques exagérées et répétées du feuilleton avaient provoqué une réaction factice en faveur de la pièce.

Nettement défavorable, l'impression produite sur l'esprit du souverain n'en avait pas moins été très profonde. Dix-sept mois plus tard, en pleine campagne hivernale de Pologne, il reprenait, dans une lettre à Fouché, la critique des *Templiers*, indiquant ingénieu-

(1) A son mari, 17 floréal an XIII (7 mai 1805) : *Lettres*, t. I, p. 126).

(2) 12 prairial an XIII (1er juin 1805) : *Correspondance*, 8821.

(3) Baussset, *Mémoires*, t. I, p. 44-49.

sement que la fatalité, ce grand ressort de la tragédie antique, pouvait et devait, dans la dramaturgie moderne, être suppléée par la raison d'État : « M. Raynouard a manqué cela dans les *Templiers*. S'il eût suivi ce principe, Philippe le Bel aurait joué un beau rôle; on l'eût plaint, et on eût compris qu'il ne pouvait faire autrement... Il faudrait du temps pour développer cette idée, et vous sentez que j'ai autre chose à penser. » (Gîté au palais épiscopal de Pultusk, il se préparait à faire le lendemain son entrée à Varsovie.) En terminant pourtant, il revenait à son ancienne pensée, d'utiliser pour son œuvre politique le talent de Raynouard, comme il avait mis à profit tant de concours venus de toutes les capacités et de tous les partis : son dernier mot était : « Toutefois, je crois l'auteur des *Templiers* capable de faire de bonnes choses (1). »

Si bien informé que fût l'empereur, il ignorait sans doute qu'en cette même fin de décembre 1806, Raynouard faisait lire par l'acteur Lafon, dans quelques salons privilégiés, une nouvelle tragédie sur un sujet épineux entre tous, les *États de Blois*, autrement dit l'assassinat du duc Henri de Guise par ordre de Henri III : époque relativement moderne, monarque indigne et meurtrier, rôle sympathique attribué au roi de Navarre (le futur Henri IV et l'ancêtre des Bourbons), il semblait que l'auteur eût accumulé à plaisir tout ce qui était de nature à rendre sa pièce suspecte ou antipathique au gouvernement impérial. Mme de Rémusat, qui était décidément sous le charme de la rocailleuse poésie de Raynouard et en qui cette musique engourdissait une prudence d'ordinaire fort avisée, Mme de Rémusat pouvait bien écrire, au sortir d'une lecture chez Mme de Pastoret :

(1) 31 décembre 1806 : *Correspondance*, 11529.

« Le duc de Guise est réellement beau, Henri III habilement sauvé; il y a un Crillon excellent, et un ligueur qui rappelle parfaitement les jacobins du commencement de la Révolution. Le rôle de Henri IV est semé de vers beaux et touchants (1). » Si sa lettre, suivant le sort commun, fut ouverte au cabinet noir, on dut y trouver autant d'arguments péremptoires pour interdire la tragédie. Telle fut en effet la conclusion des censeurs; mais, peut-être parce qu'il tenait à conquérir Raynouard, Napoléon voulut en cette affaire se montrer très libéral. En 1808 ou 1809, un jour qu'il se trouvait de loisir, il manda le poète, se fit lire les scènes principales, et, sans opposer un *veto* absolu, indiqua un certain nombre de passages à modifier (2). Puis, l'œuvre une fois remaniée, il exigea, en manière d'épreuve, qu'elle fût jouée d'abord à Saint-Cloud, devant l'auditoire spécial et restreint de la cour.

Cette première représentation d'un genre très particulier fut donnée le 22 juin 1810 (3) par Talma, Lafon, Damas et Mlle Raucourt : l'impression de l'empereur fut décidément mauvaise. Un récit animé nous a été laissé par l'auteur dramatique Roger, récit sujet à caution, car il émane d'un ancien fonctionnaire impérial devenu

(1) A son mari, 28 décembre 1806 : *Lettres*, t. II, 126.

(2) D'après un témoignage malheureusement assez suspect, il échappa en cette circonstance à l'empereur un mot d'une piquante inconscience. Raynouard avait placé dans la bouche de Henri III ou de Catherine ces trois vers :

> Quand le destin des rois dépend d'un coup d'État,
> La justice, qui craint qu'un coupable n'échappe,
> Détourne ses regards : la politique frappe.

Napoléon, qui trouvait là l'expression d'une de ses théories favorites, interrompit, sans prendre garde qu'un de ses ministres assistait à la lecture : « C'est bien, très bien : mais il fallait faire dire cela par un ministre. » (Roger, *Œuvres*, t. I, p. 384, note.)

(3) Laugier, *Documents historiques sur la Comédie-Française*, p. 137.

partisan passionné des Bourbons, et qui, entre la représentation de 1810 et la rédaction de ses réminiscences, avait été, après 1816, l'un des coryphées de l'Académie française épurée et royalisée (1). Roger assure qu'assis dans la salle de spectacle de Saint-Cloud à côté de Raynouard, il ne cessa pour ainsi dire point d'observer le visage de Napoléon : « Malgré l'immobilité apparente qu'il conserva quelque temps, il fut aisé de remarquer qu'il n'était pas content de l'ouvrage et qu'il l'était encore moins du public; dans l'impossibilité d'applaudir ou de siffler, le parterre de la cour a sa manière de témoigner son mécontentement ou son approbation. Toutes les paroles de Henri IV excitèrent des murmures flatteurs, qui semblèrent à Bonaparte autant d'épigrammes contre lui-même, ou autant de regrets favorables aux Bourbons. Il me parut surtout avoir peine à se contenir pendant la scène où le brave Crillon refuse d'assassiner Guise. Selon son usage dans ses mouvements de colère concentrée, il prit du tabac huit ou dix fois avec une espèce de contraction nerveuse et, depuis ce moment, il ne parut plus écouter la pièce. En sortant, il fit défendre aux comédiens de la jouer à Paris (2). » Le prétexte invoqué fut la parenté de la nouvelle impératrice avec la maison de Lorraine : mais il fut évident pour tout le monde que ce qui avait mécontenté Napoléon, c'étaient les scrupules de Crillon, dont il était facile de faire l'application à la mort du duc d'Enghien, la façon piteuse dont l'autorité était personnifiée par Henri III, et surtout les tirades de

(1) Dans un article du 3 avril 1830, Sainte-Beuve débutant dénonçait « ces nominations niaises qui marquèrent (à l'Académie française) la dictature de M. Roger. » (*Premiers Lundis*, t. I, p. 317.) Cette appréciation discourtoise est évidemment contestable, mais elle prouve l'influence académique prépondérante qu'on attribuait communément à Roger sous la Restauration.

(2) Roger, *Œuvres*, t. I, p. 385, note.

Henri de Navarre, que Raynouard avait transformé en infatigable apôtre de la paix et de la concorde (1). L'empereur marqua sa mauvaise humeur persistante en ajournant quelques mois plus tard le prix décennal de la tragédie, pour ne pas l'attribuer aux *Templiers*. Il convient d'ajouter que les *États de Blois*, joués par la Comédie-Française le 31 mai 1814, en pleine réaction antinapoléonienne, parurent ce qu'ils étaient, un tissu d'ennuyeuses dissertations, et tombèrent sous les sifflets. L'auteur en fut définitivement orienté vers sa vraie voie, la philologie romane et la publication des poésies des troubadours.

Le désir de ne point scinder le tableau de la carrière dramatique de Raynouard nous a entraînés bien au delà de ces débuts de la période impériale qui virent le succès des *Templiers*. A la première nouvelle, Napoléon avait écrit de Milan à Fouché : « Cela est bien, mais je ne crois pas qu'il faille laisser jouer des pièces dont les sujets seraient pris dans des temps trop près de nous. Je lis dans un journal qu'on veut jouer une tragédie de *Henri IV*. Cette époque n'est pas assez éloignée pour ne point réveiller des passions. La scène a besoin d'un peu d'antiquité, et sans trop porter de gêne sur le théâtre, je pense que vous devez empêcher cela, sans faire paraître votre intervention (2). »

Ces observations contenaient une part de vérité, à si peu de distance de la commotion révolutionnaire; elles émanaient d'ailleurs d'un maître qui entendait être obéi.

(1) Stanislas Girardin prétend que l'empereur fut encouragé à interdire la pièce par les énergiques remontrances du prince de Neuchâtel (*Souvenirs*, t. II, p 392). Cette intervention est bien peu en rapport avec le caractère de Berthier.

(2) 12 prairial an XIII (1er juin 1805) : *Correspondance*, 8821.

Fouché se le tint pour dit, et ses censeurs émirent un avis défavorable à la représentation de la *Mort de Henri IV*, de Gabriel Legouvé, l'auteur de la *Mort d'Abel* et *d'Épicharis et Néron*.

Dans de telles conditions, l'interdiction paraissait irrévocable et sans appel. Mais Mme Legouvé, femme intelligente et adroite, très éprise de la personne et de la renommée de son mari (1), entreprit d'obtenir le retrait du *veto* impérial. Grâce à une habile campagne de démarches, de lectures en petit comité, il ne fut bientôt plus question, dans les salons qui tenaient au monde officiel, que de la proscription injustifiée de la *Mort de Henri IV*, proscription imputable aux censeurs et que le souverain ne manquerait pas de lever avec sa largeur d'esprit accoutumée, si seulement il connaissait la pièce. Importuné, puis intrigué, Napoléon pour en finir manda Legouvé, qui eut l'habileté d'amener avec lui Talma comme lecteur. L'empereur ne fit qu'une observation, mais caractéristique : à ce vers placé dans la bouche du roi,

Je tremble, je ne sais quel noir pressentiment.

il réclama la suppression des deux premiers mots, et comme Legouvé alléguait l'authenticité historique du propos, il repartit : « Un souverain peut avoir peur, il ne doit jamais le dire (2). » Au surplus, il se montra plein de condescendance, et convint que la tragédie pouvait être jouée en public sans sérieux inconvénient.

La première représentation, qui eut lieu le 25 juin 1806, ne provoqua en effet aucun incident fâcheux : au

(1) Son fils a raconté comment, pour épouser Legouvé, elle avait divorcé d'avec le chirurgien Sue, lequel se remaria de son côté et devint le père d'Eugène Sue.

(2) Ernest Legouvé, *Soixante ans de souvenirs*, t. I, p. 193-196.

contraire, les passages relatifs à la popularité du roi Henri furent appliqués par le parterre à Napoléon (1). Le succès alla moins à la pièce qu'aux interprètes, Talma et Mlle Duchesnois en tête, et c'était justice. En réalité, comme le remarquait judicieusement Geoffroy, le meurtre de Henri IV était un événement plus déplorable que dramatique dans le sens propre du mot, puisque le conflit des passions n'y jouait à peu près aucun rôle (2). Cette indigence du sujet n'était rachetée ni par l'éclat de la poésie, ni par la fertilité de l'invention. D'Épernon était le traître banal, Marie de Médicis (car c'était à l'instigation de la reine que Henri IV était poignardé) une pâle copie d'Hermione, une femme poussée à l'assassinat par la jalousie. A cette imitation de Racine, Legouvé n'avait pas manqué d'adjoindre la note voltairienne : le « fanatisme » criminel, incarné sur la scène par l'ambassadeur d'Espagne, avait encore pour représentants dans la coulisse des moines qui, à l'instant décisif, se chargeaient de persuader à la reine que ce serait œuvre pie de faire égorger son mari. Mais il faut redire que loin de rebuter les spectateurs, ces absurdités conventionnelles étaient alors un élément d'intérêt.

Les voltairiens de ce temps-là savaient tous leur histoire sainte, apprise sur les genoux de leur mère (3); à

(1) Rapport du préfet de police, 26 juin 1806 : AF. IV, 1497. A la troisième représentation, on demanda à l'orchestre de jouer le vieil air populaire *Vive Henri IV*, mais ni la police ni les journaux ne paraissent avoir considéré cet incident comme une manifestation royaliste.

(2) *Journal de l'Empire*, 8 juillet 1806.

(3) Cf. ce que dit Albert Sorel de l'effet magique produit, lors de la publication des bulletins de la campagne de Syrie, en 1799, par « ces noms sacrés que tous les hommes, encore que devenus athées, païens ou philosophes, ont balbutiés dans leur enfance ». (*L'Europe et la Révolution française*, t. V, p. 459.)

l'aurore de la Révolution, Legouvé avait fait applaudir sa *Mort d'Abel*. Nul ne sourcilla quand, quatre mois après la première représentation de la *Mort de Henri IV*, le Théâtre-Français annonça une tragédie biblique, *Omasis* ou *Joseph en Égypte;* c'était le début au théâtre d'un poète languedocien, Baour-Lormian, bientôt fameux par sa suffisance et par ses tournois répétés d'épigrammes avec Lebrun-Pindare (1).

La première représentation, donnée le 13 septembre 1806, fut un franc et vif succès; avec quelques vers sonores, on applaudit Talma dans Joseph, et surtout le jeu exquis de Mlle Mars dans Benjamin, un de ces rôles travestis où elle triomphait alors (2). Mais si perverti que fût le goût public par les préjugés néo-classiques, il se trouva des hommes de bon sens pour dénoncer le caractère factice et ridicule de l'inévitable intrigue d'amour, qui faisait de Joseph le soupirant d'une fille du Pharaon et le rival de son frère Siméon : « Joseph », s'écriait Geoffroy, « ne doit avoir ni femme ni maîtresse; il ne doit avoir qu'un père et des frères (3). » On objectait que sans intrigue amoureuse, il n'y avait pas d'œuvre dramatique possible : certain jour, la discussion sur ce point fut si animée dans une réunion de gens de lettres, qu'un pari s'ensuivit, tenu par Alexandre Duval; celui-ci, sans s'écarter de la donnée biblique, sans avoir recours à d'autres personnages essentiels que

(1) L'épigramme a été longtemps célèbre, consacrée par Lebrun aux deux éditions de la traduction de la *Jérusalem délivrée :*

Ci-gît Baour, le Tasse de Toulouse,
Qui mourut in-quarto, qui remourut in-douze,
. . . . . .

(2) Le succès fut consacré par une très amusante parodie, *Omazette* ou *Joset en Champagne*, œuvre collective de quatre vaudevillistes (6 octobre 1806).

(3) *Journal de l'Empire*, 15 septembre 1806.

le père et les frères du héros, composa un *Joseph* qui se joue encore de loin en loin, grâce à la partition de Méhul (1).

Après cette succession de pièces médiévales, modernes ou bibliques, un retour se manifesta vers la tragédie purement antique. Le 27 février 1807, on donna, avec Mlle Raucourt, Talma et Saint-Prix, *Pyrrhus* ou *les Éacides*, de Lehoc, encore un amateur, qui à soixante ans passés s'essayait à la carrière dramatique (2). Le succès fut honorable, et s'affirma après que l'auteur eut fait quelques retouches (3).

L'année suivante (30 avril 1808), ce fut le tour de l'*Artaxerce* de Delrieu, un ancien régent de rhétorique devenu chef de bureau à l'administration des douanes, et auteur de plusieurs comédies tombées dans l'oubli. Cette sombre et persane histoire d'un fils innocent condamné à la place de son père coupable avait jadis été traitée par Métastase : elle inspira trois poètes fran-

(1) Alexandre Duval, *Œuvres*, t. VI, p. 183. Dans la pensée primitive de Duval, *Joseph* devait être un opéra, avec récitatifs : mais Méhul, momentanément brouillé avec l'administration de l'Opéra, demanda la substitution d'un dialogue parlé à ces récitatifs, et l'œuvre, transformée en opéra-comique, fut représentée à Feydeau le 17 février 1807.

(2) Lehoc avait été sous l'ancien régime premier secrétaire d'ambassade à Constantinople sous Choiseul-Gouffier, puis intendant des finances du duc d'Orléans ; pendant la Révolution, chef d'un bataillon de la garde nationale, commis à la garde du dauphin après le voyage de Varennes, ministre à Hambourg, ambassadeur du Directoire à Stockholm ; depuis le Consulat, il était président de l'administration centrale ou du conseil général de l'Oise.

(3) On imprima sous la Restauration que Napoléon avait fait interrompre la représentation de *Pyrrhus*, à cause des allusions à un héritier légitime exclu du trône (*Biographie Michaud*, art. *Lehoc*, signé J-D-T [Jondot]) : dans les documents et témoignages contemporains, rien ne confirme cette allégation.

çais à peu près en même temps (1). La pièce de Delrieu, qui contenait en outre de nombreuses imitations de Corneille, parut brillamment réussir : interrompue après la troisième représentation par la fugue inopinée de Mlle George, elle fut bientôt reprise avec une autre Mandane. Napoléon, qui au retour de Bayonne l'entendit à Saint-Cloud (2), accorda incontinent à l'auteur une pension de deux mille francs. *Artaxerce* fut encore joué en 1810, mais par ordre, et à la suite du concours des prix décennaux, où cette tragédie avait obtenu une mention (3).

De même que les *Templiers* avaient remporté en 1805 un succès d'opposition, ce fut un succès en quelque sorte gouvernemental que celui d'*Hector* en 1809. Au sortir de la première représentation (1er février 1809), à laquelle il avait assisté contre son habitude, Napoléon qualifiait l'œuvre nouvelle de « tragédie d'avant-garde » ; il marquait sa satisfaction en gratifiant l'auteur d'une pension de six mille francs (4). Dès lors, Ségur-*Cérémonies*, chargé par la princesse Élisa de la tenir au courant de la chronique littéraire de Paris, pouvait-il faire

(1) Au début de 1808, Hyacinthe de Gaston, successivement capitaine de cavalerie, officier de l'armée de Condé et proviseur du lycée de Limoges, auteur d'une traduction en vers de l'*Enéide*, écrivait aux journaux que lui aussi avait lu au Théâtre-Français un *Artaxerce* (*Journal de l'Empire*, 10 janvier 1808). Un troisième *Artaxerce*, œuvre de Delaville de Mirmont, fut joué en 1810 au théâtre de Bordeaux et en 1819 à l'Odéon.

(2) Le 17 août 1808 (Schuermans, *Itinéraire général de Napoléon*, p. 234)

(3) « Un ordre général de jouer toutes [les] pièces qui avaient été mentionnées au rapport du jury pour les prix décennaux ayant été donné à la Comédie, c'est en vertu de cet ordre que l'on a joué aujourd'hui *Artaxerce*. » (Registres, 7 août 1810 : Arch. Com.-Fr.)

(4) Arnault, *Souvenirs d'un sexagénaire*, t. II, p. 169.

autrement que d'expédier à Lucques un bulletin dithyrambique : « Le style tient, d'honneur, de Racine et de Corneille... C'est, à mon avis, la plus belle et la meilleure tragédie qui ait paru depuis quarante ans (1). » Beyle-Stendhal, qui n'écrivait que pour lui-même, consignait dans ses carnets une appréciation plus indépendante et infiniment moins enthousiaste : « *Hector* doit en partie son succès à ce qu'il n'y avait pas un vers choquant et sifflable; c'était l'ensemble qui était mortellement ennuyeux (2). »

Jadis tout jeune régent de rhétorique au collège de Navarre, actuellement professeur de belles-lettres au lycée Impérial, c'est-à-dire titulaire de la même chaire dans le même établissement sous des noms différents, Luce de Lancival avait le mérite d'inspirer un véritable culte à ses élèves, Villemain en tête. C'était d'ailleurs un assez triste personnage au point de vue du caractère et de la moralité : non seulement il avait comme bien d'autres jeté sa soutane aux orties (3), mais il s'était ruiné la santé par une vie de débauche (4); avec cela vaniteux, quinteux, prompt à l'invective comme un pédant de Molière ou un humaniste de la Renaissance.

Il prétendait son *Hector* tout imprégné de l'*Iliade;* il

(1) 9 février 1809 : *Revue hebdomadaire,* 5 septembre 1908.

(2) 3 février 1809 : *Journal,* p. 332.

(3) Il avait été, à Lescar, grand-vicaire de l'évêque de Noé, un des prélats les plus respectables de l'ancien régime; quand, en 1802, Noé mourut après quelques mois d'épiscopat concordataire à Troyes, Luce de Lancival trouva tout simple de publier son éloge funèbre, et personne ne songea à s'en étonner.

(4) Citons cette phrase naïve d'une notice d'ailleurs fort laudative : « S'abandonnant trop à son goût exclusif pour les femmes, il essuya *(sic)* dès sa jeunesse de cruelles maladies, et fut enfin obligé, en 1790 (en 1794, d'après Arnault), de subir l'amputation d'une jambe. » (*Biographie Michaud,* art. *Luce de Lancival,* signé : W-S [Weiss].)

protestait avec une modestie affectée : « Dans mon ouvrage, il n'y a pas une combinaison, pas un caractère, pas un sentiment, presque pas une idée qui ne m'aient été donnés ou inspirés par Homère, et c'est aux mânes de ce grand homme que je fais hommage de mon succès. » En réalité, non seulement aucun souffle de poésie homérique n'avait passé dans les prosaïques et ternes alexandrins de Luce de Lancival (1), mais il avait sensiblement défiguré la plupart des héros du vieil aède (2). Oublieux même du précepte de Boileau, qui avait mis le poète tragique en garde contre la tentation de

Peindre Caton galant, et Brutus dameret,

(1) La fameuse conversation des vieillards, en voyant passer Hélène auprès des portes Scées, était ainsi rapportée par Pâris :

Ravis à son aspect, souvent, sous nos remparts,
Vous avez entendu nos plus sages vieillards
S'écrier : « Oui, la Grèce a dû s'armer pour elle!
« Nous excusons Pâris, en la voyant si belle! »

S'il était permis de citer ici une œuvre ultra-moderne, qui parodie tout à la fois l'épopée homérique et la tragédie cornélienne, on aimerait à opposer à ce pauvre quatrain les vers où l'imitation du même passage de l'*Iliade* a été placée par M. Jules Lemaître dans la bouche de Priam, conversant avec Hélène :

Je veux te dire un mot que j'entendis naguère.
Plusieurs vieillards, assis au soleil, le menton
Sur leurs mains, et les doigts croisés sur leur bâton,
Devisaient lentement au haut des portes Scées.
Leur prudence abondait en paroles sensées;
Tu vins à pas légers te promener par là,
Chère fille; et voici comment l'un d'eux parla :
« J'ai beau faire; à la voir passer, surnaturelle
« Et douce, je ne puis m'indigner que, pour elle,
« Les Grecs et les Troyens, depuis bientôt dix ans,
« Meurtris, mais non lassés, souffrent des maux cuisants :
« Car elle est belle ainsi qu'une jeune déesse. »
Et je n'ai point trouvé ce propos sans sagesse.

(*La Bonne Hélène*, acte Ier, scène V.)

(2) Cf. Bernard Jullien, *Histoire de la poésie française à l'époque impériale*, t. II, p. 235-236 (j'ai consulté avec fruit cette œuvre consciencieuse, qui m'a été révélée par une note de Sainte-Beuve).

il travestissait Hector en une sorte de chevalier servant d'Andromaque; dès la première scène, le héros soupirait :

> Pour moi, ton regard seul a payé mes travaux,
> Ton regard seul m'anime à des succès nouveaux.

Patrocle, rêvant d'une réconciliation générale et même d'une étroite amitié entre Achille et Hector, devisait en disciple ingénu de l'abbé de Saint-Pierre. Polydamas, « prince troyen, augure et guerrier », comme il était qualifié dans l'énumération des personnages, avait sûrement lu Voltaire et fréquenté les prêtres sceptiques de la fin de l'ancien régime, car, en prophétisant aux siens un désastre pour le cas où ils s'obstineraient à refuser la paix, il s'empressait de répudier toute inspiration surnaturelle :

> Je ne consulte point une science obscure;
> Je parle en citoyen beaucoup plus qu'en augure.

Luce de Lancival avait mieux respecté son modèle en peignant le caractère d'Andromaque : à défaut de poésie, il avait mis de l'éloquence et du sentiment dans son adaptation des admirables supplications à Hector; mais au lieu de réserver ces supplications pour la grande scène du cinquième acte, où les époux se voient pour la dernière fois, il avait eu le tort de montrer dès le lever du rideau Andromaque éplorée, conjurant Hector de ne plus s'exposer au danger. L'intérêt de la scène capitale se trouvait ainsi défloré (1), et cette impression de monotonie était accentuée par le jeu naturellement un peu larmoyant de Mlle Duchesnois.

Si *Hector* n'avait guère d'homérique que le décor,

(1) Cf. Des Granges, *Geoffroy*, p. 383-384.

que la fable et le nom des personnages, cette tragédie était en revanche profondément napoléonienne, et la satisfaction de l'empereur se conçoit sans peine. La nostalgie de la guerre l'emportant sur les plus tendres, les plus saintes affections; le patriotisme « offensif », qui, après avoir repoussé l'envahisseur, brûle d'aller le châtier sur ses vaisseaux ou dans ses foyers ; le raffinement d'amour-propre qui tient pour néant tous les trophées tant qu'un seul adversaire reste à combattre et à abattre : c'était bien là l'impulsive et simpliste psychologie, non pas des personnages d'Homère, aussi fabuleux que lui-même, mais des très réels et très présents héros de la Grande Armée, d'un Lasalle, qui applaudit peut-être la tragédie de Luce en traversant Paris pour aller se faire tuer à Wagram, d'un Montbrun, d'un Sainte-Croix, de tant d'illustres anonymes prêts à donner leur vie pour augmenter leur patrimoine de gloire et celui de la France; c'était l'état d'âme plus compliqué mais aussi dévorant de Napoléon lui-même, rêvant d'asservir la Russie après l'Allemagne, de prendre les Indes à revers, estimant son œuvre incomplète tant qu'il n'avait pas conquis et repétri l'univers. Voilà le souffle tragique ou épique qui enflait les maigres hémistiches de Luce de Lancival, et donnait à ses auditeurs l'illusion d'un chef-d'œuvre. En ce sens, Ségur était excusable d'évoquer l'ombre de Racine, car, de même que *Bérénice* ou *Andromaque* avaient mis en scène les passions amoureuses de la cour de Louis XIV, de même, et pareillement sous un masque antique, *Hector* transportait sur le théâtre cette frénésie de gloire militaire qui affolait et exaltait Napoléon comme ses soldats.

Le succès de Luce de Lancival ne lui suscita point

d'imitateurs. En 1810, on revint à l'histoire de France, mais à la plus reculée, avec la *Brunehaut* d'Aignan, qui, fraîchement accueillie le 24 février, se releva aux représentations suivantes. Le poète ou plutôt le rimeur, connu déjà par une traduction de l'*Iliade*, au lieu de s'attacher, comme plus tard Lemercier, à peindre la dramatique rivalité de Frédégonde et de Brunehaut, avait fait de celle-ci une caricature d'Athalie, une odieuse mégère acharnée à verser le sang des siens pour assouvir sa vengeance ou perpétuer sa domination.

Ce fut également un demi-succès que le *Mahomet II*, où Baour-Lormian avait repris après Lanoue le trait de férocité du sultan faisant décapiter son odalisque favorite pour apaiser les murmures des janissaires et ranimer leur dévouement fanatique. Le soir du 9 mars 1811, il n'y eut qu'un seul siffleur, qui fut expulsé du théâtre (1). Au bout de quelques jours pourtant, Baour prit l'initiative de suspendre les représentations, et s'en expliqua dans une lettre adressée aux journaux : « ... J'ai cru devoir retirer cet ouvrage. Mon intention est de le reproduire un jour sur la scène, et de le rendre moins indigne de la bienveillance du public. »

Au grand scandale des partisans de la tradition, l'année 1812 s'écoula sans qu'aucune tragédie nouvelle eût été jouée au Théâtre-Français (2). Au début de 1813

(1) Bulletin de police des 10-11 mars 1811 : AF. IV, 1514. Geoffroy prétendait que la première représentation avait été un échec, réparé tant bien que mal aux soirées suivantes : « On a donc fait marcher des forces imposantes, et la salle, je ne sais comment, s'est remplie de janissaires tout dévoués à la gloire du grand Mahomet. » (*Journal de l'Empire*, 14 mars 1811.) Ce qui est un signe de succès, c'est que les petits théâtres donnèrent dès la fin du mois plusieurs parodies, *Moulinet II*, *Mahomet Barbe-Bleue*, etc.

(2) Le *Journal de l'Empire* s'en prenait aux perpétuelles

(le 27 janvier), vint le *Tippo-Saëb* que de Jouy avait rimé à défaut du sujet de *Bélisaire*, jugé trop scabreux. C'était une pièce non seulement irréprochable au point de vue politique, mais passionnément antibritannique (1), et conforme par là aux vues du gouvernement. « Les spectateurs », écrivaient les agents de Pasquier, « ont surtout marqué l'impression que faisait sur eux le tableau de la perfidie de la politique anglaise (2). » Ils « marquèrent » autre chose encore, à savoir le profond ennui que distillait cette interminable succession de dissertations et d'invectives. Les deux derniers actes furent extrêmement houleux, et c'est à grand'peine que l'auteur put être nommé. Celui-ci, comme Baour-Lormian, prit le sage parti de retirer sa pièce, en annonçant qu'il voulait la retoucher.

Vint enfin le 19 avril 1813, pour clôturer la série des tragédies napoléoniennes, le *Ninus II* de Brifaut, cette pièce tour à tour espagnole et assyrienne dont on a rappelé plus haut les invraisemblables avatars. Elle obtint un succès tel qu'il n'y en avait pas eu depuis longtemps, et auquel toute intention de fronde paraît bien avoir été étrangère : « J'ai mis », écrivait Geoffroy en terminant son compte rendu, « j'ai mis quelque sévérité dans la critique, par la raison même que la pièce a été accueillie avec des transports excessifs (3). » C'était l'éternelle, la fastidieuse histoire du tyran qui a usurpé

absences qui empêchaient les principaux sociétaires de mettre des nouveautés à l'étude (1er janvier 1813).

(1) Dès le premier acte, Tippo terminait ainsi une longue énumération des atrocités anglaises :

> Suis ces persécuteurs des nations tremblantes :
> Leurs pas laissent partout des empreintes sanglantes,
> Et partout détestés, les brigands d'Albion
> Ont mérité l'horreur que j'attache à leur nom.

(2) Rapport du 28 janvier 1813 : AF. IV, 1525.

(3) *Journal de l'Empire*, 22 avril 1813 (feuilleton).

le trône par un crime, du fils et de la mère inconnus l'un à l'autre et rapprochés par la voix du sang, du coupable que le remords accule à la confession publique et au suicide. Le jeu de Talma et de Mlle Duchesnois contre-balança la banalité du sujet et la médiocrité du développement.

IV

Le drame tel que nous l'entendons aujourd'hui, avec une intrigue compliquée, des péripéties de nature à secouer les nerfs de l'auditoire, de multiples changements de décor, un dénouement attendrissant ou terrifiant, ce drame-là, sous le nom de *mélodrame,* attirait à l'époque napoléonienne une foule croissante dans les théâtres du boulevard, malgré les doléances ou les railleries des fidèles tenants de l'art classique.

Aux approches de la Révolution et au cours de la crise, la Comédie-Française avait accueilli quelques drames, en raison de la notoriété de leurs auteurs, du dialogue rimé, ou encore du respect de l'unité de lieu, qui leur donnaient une apparence de tragédie. Certains de ces drames étaient demeurés au répertoire, comme la *Mère coupable,* de Beaumarchais, ou l'*Abbé de l'Épée,* de Bouilly et Pain, suite de déclamations contre le « fanatisme » et les vieux préjugés sociaux. Désireux de conserver les bonnes grâces des bedeaux de la philosophie, et comptant d'ailleurs sur l'attrait du jeu de Mlle Mars dans le rôle du jeune sourd-muet, les sociétaires continuèrent à donner de temps à autre des représentations de l'*Abbé de l'Épée;* ils reprirent aussi, malgré les protestations d'une partie de l'opinion, la

Mélanie de Laharpe, chez qui dans cette occasion la vanité du poète paraît l'avoir emporté sur les scrupules du converti (1), et le *Fénelon* où Chénier avait placé dans la bouche du prélat la condamnation des vœux religieux (2). Mais ils laissèrent au théâtre Louvois le contestable honneur de jouer, au printemps de 1804, le *Vincent de Paul* de Dumolard, trois actes en vers, dans lesquels le saint acceptait une fille-mère comme infirmière des enfants trouvés et dissertait longuement lui aussi contre les préjugés (3).

En dehors d'*Édouard en Écosse*, dont l'incontestable succès fut arrêté par le *veto* du Premier Consul, le Théâtre-Français ne donna guère, comme drames nouveaux, que des traductions ou adaptations de pièces étrangères. Les œuvres de Kotzebue tinrent souvent et longtemps l'affiche : en revanche, *l'Amour et l'intrigue*, drame imité de Schiller, tomba lourdement en 1801 (4). Le succès de *Le Tasse et Léonore*, de Cicile, fit le scandale des puristes, moins encore en raison des faiblesses du style que de l'audace du sujet (5).

Si le drame prenait déjà certaines licences, qui présageaient le romantisme (6), il faut dire que le dogmatisme classique devenait plus rétréci et plus arbitraire que jamais. A propos d'un drame de l'Odéon, dont le héros mourait de la rupture d'un anévrisme, Geoffroy écrivait le plus sérieusement du monde : « Les blessures faites avec l'acier (!) ou avec les armes à feu ; les breuvages empoisonnés, soit que le héros se les administre

(1) *Journal des Débats*, 9 frimaire an X (feuilleton).
(2) Rapport du préfet de police, 24 frimaire an XI (15 décembre 1802) : Aulard, *Paris sous le Consulat*, t. III, p. 481-482.
(3) *Décade*, an XIII, t. III, p. 438.
(4) *Ibidem*, an IX, t. II, p. 234.
(5) *Journal des Débats*, 8 thermidor an XI (feuilleton).
(6) Bellier-Dumaine, *Alexandre Duval*, p. 504-505.

lui-même, ou qu'il les prenne d'une main étrangère, ont seuls le privilège d'opérer les dénouements et les morts tragiques (1). »

V

Le 15 juin 1808, dans un prologue composé pour la réouverture de l'Odéon, Alexandre Duval se lamentait sur la difficulté pour la comédie de trouver des sujets et des développements nouveaux :

> L'amour, l'ambition, sauvent la tragédie;
> Mais comment peut-on faire encor la comédie?
> Que peut-on inventer? un Molière a tout dit,
> Et Regnard, dans ses vers, a moissonné l'esprit.

L'année suivante, à propos des prix décennaux, un journal constatait que, depuis dix ans, le Théâtre-Français n'avait donné que deux grandes comédies en cinq actes (2).

A cette décadence ou cette indigence de la comédie, il y avait d'autres causes que celles qu'alléguaient les méchants vers de Duval; celui-ci se trompait également quand il s'en prenait aux bouffonneries des petits théâtres, qui auraient corrompu le goût public et altéré le sens du vrai comique (3). A côté de la prédilection très exclusive de Napoléon pour la tragédie, prédilection partagée par la majorité des contemporains, il faut signaler tout un ensemble de contraintes traditionnelles, de soi-disant dogmes, qui réduisaient presque fatalement

(1) *Journal de l'Empire*, 22 juin 1812 (feuilleton).
(2) *Ibidem*, 12 février 1809.
(3) Alexandre Duval, *Œuvres*, t. I, p. xxiii.

la comédie moderne à n'être qu'un genre factice et conventionnel.

C'était un principe à peu près incontesté que la *grande* comédie, la comédie vraiment littéraire, devait être écrite en vers. En réalité, comme a osé l'écrire un critique de nos jours, il y avait là un cas caractéristique d'imitation superstitieuse et irraisonnée de l'antiquité, de « psittacisme » : nos aïeux se croyaient tenus de composer en vers leurs comédies, pour se conformer à l'exemple donné vingt ou vingt-cinq siècles auparavant par Ménandre, Plaute et Térence (1). Ils ne prenaient pas garde que la cadence du mètre avait été, de même que le masque muni d'un porte-voix, une nécessité matérielle, physique, pour faire parvenir les mots aux immenses auditoires entassés sur les gradins des théâtres en plein air, ni que le vers comique des anciens n'était guère que de la prose rythmée. Ils s'obstinaient à tenir la comédie en prose pour un genre subalterne, bon à amuser le populaire, mais indigne de satisfaire les délicats. Après avoir terminé sa jolie pièce des *Ricochets*, Picard confessait mélancoliquement à Daru, qui lui voulait du bien : « Nos amis en sont fort contents : je le suis aussi; mais, hélas ! c'est encore de la vile prose (2). »

On a jusque dans ces derniers temps essayé de justifier la comédie en vers, en soutenant qu'elle se prête mieux aux épigrammes, aux traits, aux mots à effet; que nos pères étaient indulgents aux alexandrins de remplissage et de préparation, pourvu qu'ils servissent à amener une pensée ingénieuse, une formule brillante ou spiri-

(1) Jules Lemaitre, *Revue des Deux Mondes* du 1er juillet 1898 (article non recueilli dans les *Impressions de théâtre*).

(2) 24 décembre 1806 : Sainte-Beuve, *Causeries du Lundi*, t. IX, p. 447.

tuelle (1). Mais n'est-ce point là précisément un grave défaut, qui par contagion a fini par gagner jusqu'aux comédies en prose? Et nos auteurs dramatiques du dix-neuvième siècle, au lieu de s'attacher à reproduire la vie et le jeu des passions, n'ont-ils pas trop souvent cédé, sous l'influence plus ou moins avouée de la comédie en vers, à la tentation de faire de leurs pièces un recueil de phrases à facettes, une succession de feux d'artifice? Sous le Consulat déjà, dans un feuilleton où il plaidait les circonstances atténuantes pour le *Turcaret* de Lesage, Geoffroy, sans se permettre de contester la prétendue prééminence de la comédie en vers, se risquait pourtant à insinuer : « Combien de longueurs, de tirades ambitieuses, d'ornements déplacés, de sentences banales, sont amenés par la prétention du versificateur qui veut briller (2)! »

Il y avait un autre danger, aussi grave et aussi inévitable. On peut être bien doué pour le théâtre sans être poète. D'ailleurs, la comédie moderne et bourgeoise, si « noblement » qu'on l'écrive, comporte de toute nécessité des détails familiers qui répugnent à la poésie, tout au moins à la poésie classique. « Je crains, » déclarait humblement Picard, « que tout le monde ne soit de mon avis, si je dis franchement qu'en général j'aime mieux ma prose que mes vers. C'est surtout dans les scènes sans intérêt (et dans quel ouvrage ne s'en trouve-t-il pas?) que je sens mes vers d'une faiblesse désespérante (3). » Ce nonobstant, le malheureux s'évertuait à rimer, pour se hisser au-dessus du niveau des vulgaires amuseurs. Voici en quels termes, dans une de ses *grandes* comédies,

(1) Émile Faguet, *Journal des Débats* du 1er septembre 1902 (feuilleton).
(2) *Journal des Débats*, 8 messidor an X.
(3) *Théâtre*, t. I, p. 425.

un vieux Parisien se proposait pour guide à un provincial fraîchement débarqué dans la capitale :

Sans doute vous brûlez de voir les monuments,
Les dépôts précieux des arts et des sciences,
De cette ville enfin les richesses immenses;
Je m'offre à vous les faire admirer avec fruit,
Car si je ne suis pas moi-même fort instruit,
J'ai quelques liaisons aimables et savantes.
Nous allons commencer par le Jardin des Plantes (1).
. . . . . .

Cela n'était encore qu'abominablement plat. Les fausses élégances étaient pires, les périphrases destinées à donner un tour ingénieux ou spirituel à des idées insignifiantes. Par exemple, un personnage d'Alexandre Duval, au lieu de dire tout simplement qu'il avait fait nommer maire de village un de ses protégés, usait de cette circonlocution :

Ne pouvant avoir mieux, il veut une mairie,
Et pour le satisfaire, employant mon crédit,
Je le fais le plus grand du bourg le plus petit (2).

Dans la plupart des cas, la contrainte du vers, au lieu de soutenir le style des auteurs comiques, les faisait ainsi osciller du prosaïsme au galimatias. Mais mille autres contraintes, portant celles-là sur le choix et le développement des sujets, venaient encore étriquer et entraver leur inspiration, lors même qu'ils se décidaient à écrire en « vile prose », comme disait Picard.

Les unités de temps et de lieu, aussi peu conformes à la vraisemblance qu'en matière de tragédie, n'étaient pas moins étroitement imposées aux auteurs comiques.

(1) *L'Entrée dans le monde.*
(2) *La Manie des grandeurs* (comédie jouée en 1817, mais composée sous l'Empire).

L'un d'entre eux, qui avait cru pouvoir diviser l'action entre deux maisons voisines l'une de l'autre, était sifflé par le parterre et vertement repris par Geoffroy : « Ces règles des unités sont des lois, des devoirs, dont tout poète dramatique doit dépendre (1). » On appliquait d'une façon aussi mesquine ou aussi pédante la maxime traditionnelle sur la comédie, *Castigat ridendo mores :* tel travers très répandu, comme la fatuité galante de l'homme à bonnes fortunes, était proscrit du théâtre sous prétexte qu' « il n'en peut résulter aucune instruction (2) », et d'autre part, on reprochait au *Duhautcours* de Picard, qui flagellait l'improbité des gens d'affaires, d'outrepasser les frontières de la comédie, « dont le droit se borne à attaquer le vice par l'arme du ridicule (3) ».

Il ne s'agissait encore ici que d'exigences soi-disant littéraires : mais le public du Consulat et de l'Empire, ce public si mêlé dans ses origines, si sceptique dans ses convictions, souvent si libre dans ses mœurs, affichait en matière de convenances morales et sociales une extraordinaire et intolérante tartufferie : « Aujourd'hui », écrivait Geoffroy dans un accès de verve et de liberté d'esprit, « on veut absolument des vertus au théâtre, parce qu'il faut bien qu'il y en ait quelque part : on aime à voir du moins dans les comédies des époux amoureux et fidèles, des amis généreux et sincères, des agioteurs désintéressés, des parents bien unis, des amants délicats et constants, des valets pleins de probité, des riches compatissants, et jusqu'à des catins ver-

(1) *Journal de l'Empire*, 12 septembre 1811 (à propos de la *Manie de l'indépendance*). Notons pourtant que dans les *Deux gendres* d'Étienne, joués avec grand succès en 1810, l'action se partageait entre deux maisons et deux journées.

(2) *Ibidem*, 1er septembre 1812.

(3) *Décade*, an IX, t. IV, p. 370.

tueuses (1). » Ce que le critique n'ajoutait pas, c'est qu'il était d'ordinaire le premier à partager et à exagérer ces exigences, qui réduisaient le théâtre à ne plus exhiber que des berquinades, à travestir constamment la vérité.

Le 5 mars 1803, le Théâtre-Français donnait le *Roman d'une heure,* bluette où un séduisant colonel pariait de se faire dans les vingt-quatre heures aimer d'une jeune veuve, pour le bon motif s'entend. Le sujet ne nous semble que banal, pour une époque où s'accomplissaient les galantes prouesses de Thiébault, de Parquin, de Fournier-Sarlovèze et de tant d'autres. Pourtant, l'auditoire fut si scandalisé qu'il ne laissa point achever la représentation, et Geoffroy d'approuver cette pudibonde protestation (2). Le même public, dans une parodie du Vaudeville, prenait au sérieux, comme les auteurs, et applaudissait à tout rompre cette fadaise déclamatoire : « Le même jour a dû voir naître la femme et la pudeur (3). »

Alors que dans la vie courante les séducteurs étaient nombreux, entreprenants, le plus souvent impunis, au théâtre l'innocence intangible des jeunes filles était un axiome fondamental. Les dramaturges de la Révolution comme les romanciers du dix-huitième siècle avaient abusé de la fille-mère, qui se pare de sa maternité illégitime ainsi que d'un titre de gloire, d'une preuve de « philosophie » et d'un hommage rendu à la « nature » ; par réaction contre cet insupportable et encombrant personnage, les contemporains de Napoléon proscrivaient de la scène même la fille-mère consciente de sa honte et

(1) *Journal des Débats,* 5 nivôse an XIII (feuilleton).
(2) *Ibidem,* 16 ventôse an XI.
(3) Rapport du préfet de police, 9 nivôse an IX (30 décembre 1800) : Aulard, *Paris sous le Consulat,* t. II, p. 104.

désireuse d'expier sa faute, telle que devait nous la montrer un Alexandre Dumas fils : « Une fille qui a fait un enfant est un personnage qu'on ne pouvait mettre sur la scène que dans le temps où toute décence théâtrale était foulée aux pieds (1). »

Au début du dix-neuvième siècle comme du vingtième, il y avait dans toutes les classes de la société française et parisienne, à côté d'une majorité d'épouses irréprochables, bon nombre de femmes peu attachées au devoir de la fidélité conjugale. Mais tandis qu'aujourd'hui les huit ou neuf dixièmes des comédies modernes ont l'adultère pour point de départ ou pour dénouement, et contribuent ainsi à entretenir la légende européenne de notre immoralité, il y a cent ans la convention inverse s'imposait, également fausse et plus impérieuse encore. Picard, sans oser protester, s'en expliquait dans une de ses préfaces avec sa malicieuse bonhomie : « Ce qui rend les pièces où l'on joue avec le mariage plus difficiles à faire, c'est que nos bienséances théâtrales ne nous permettent pas de mettre en scène une femme trompant son mari (2). » Geoffroy formulait le précepte avec plus de roideur dogmatique : « La femme coupable sur la scène est inconvenante et antithéâtrale (3). » Et prévenant l'objection tirée de l'œuvre du maître des maîtres, de Racine, il s'en tirait par un *distinguo* qui sentait quelque peu son ancien novice des jésuites : « La passion presque involontaire de Phèdre forme une exception; mais son crime n'est encore que dans le cœur (4). »

Puisque les femmes étaient toutes censées fidèles, la

(1) *Journal des Débats,* 7 brumaire an X.
(2) *Théâtre,* t. III, p. 3.
(3) *Journal des Débats,* 23 vendémiaire an XII (feuilleton).
(4) *Ibidem,* 19 nivôse an X.

jalousie des maris n'avait plus de raison d'être, et c'était encore un élément d'intérêt interdit à la comédie moderne, encore une occasion d'édicter une règle parfaitement arbitraire : « En général la jalousie, au théâtre, n'est permise qu'aux amants (1); celle des gens mariés est triviale, odieuse ou froide (2). »

En même temps que de l'adultère, nos dramaturges d'à présent tendent à abuser du divorce, dont les progrès en réalité sont surtout marqués soit dans la population ouvrière, soit dans certaines catégories très limitées de la bourgeoisie. Les sujets de Napoléon (on l'a déjà dit) usaient largement du divorce et se montraient accueillants aux personnes divorcées : mais ils n'admettaient pas que le divorce intervînt au théâtre, même à titre d'expédient destiné à dissoudre un mariage « blanc (3) »; les spectateurs ici étaient plus intolérants que la censure, et ne laissaient point s'achever la représentation d'une pièce écrite sur cette donnée.

Les mêmes convenances, qui prohibaient l'apparition sur la scène de la fille ou de la femme coupable, s'opposaient plus fortement encore à ce qu'on y introduisît la fille perdue. « Nous avons », déclarait fièrement Geoffroy, « tant d'honnêtes filles, tant d'honnêtes femmes à présenter sur le théâtre, qu'il serait impardonnable d'y hasarder celles qui affichent le déshonneur (4). » La tradition classique même et le souvenir de la comédie antique, où l'importance des rôles de courtisanes est souvent prépondérante, ne pouvaient triompher de scrupules invétérés.

(1) Il va sans dire qu'*amants* est pris ici dans son ancien sens d'*amoureux* ou de *fiancés*.

(2) *Journal des Débats*, 26 floréal an XII (feuilleton).

(3) *Paris sous Napoléon*, t. III, p. 237-240.

(4) *Journal de l'Empire*, 10 février 1810 (feuilleton).

L'aristocratie nouvelle des riches et des gouvernants, plus chatouilleuse que celle de l'ancien régime, n'admettait pas qu'on prêtât à ses membres des défauts inélégants ou des actions dégradantes. Le même critique, qui la raillait quand elle protestait contre des descriptions de banqueroutes (1), s'associait naïvement d'autre part à son pharisaïsme anti-égalitaire : « Les fourberies, les escroqueries, les vices bas, les actions honteuses, doivent être au théâtre le partage exclusif de ceux qui, par la bassesse de leur état, par leur éducation et par leur fortune, en sont plus susceptibles que les autres (2). » Mais Geoffroy retrouvait sa verve goguenarde pour plaisanter la manie sentimentale qui portait les moins charitables de ses contemporains à s'attendrir au théâtre sur des traits de factice générosité : « L'égoïsme et la bienfaisance ont maintenant leur domaine séparé : l'égoïsme est dans la société, la bienfaisance est sur la scène; les malheureux n'en entendent point parler, parce qu'ils ne vont point à la comédie (3). »

Les auteurs dramatiques du temps de la Révolution avaient abusé des personnages ecclésiastiques, odieux, ridicules ou, ce qui peut-être était pire, travestis en adeptes de la philosophie. Sous le Consulat, et surtout après le rétablissement officiel du culte, on protestait dans les milieux religieux ou simplement respectueux de la religion contre l'exhibition au théâtre du costume sacerdotal (4). Les écrivains du temps de l'Empire s'interdirent de propos délibéré cette exhibition, contraire

(1) « Tel qui vient de s'enrichir par une banqueroute est très fâché qu'on en parle à la comédie. » (*Journal des Débats*, 22 germinal an XII.)

(2) *Journal de l'Empire*, 16 mai 1812 (feuilleton).

(3) *Journal des Débats*, 13 pluviôse an XI (feuilleton).

(4) Rapport du préfet de police, 30 nivôse an XI (20 janvier 1803) : Aulard, *Paris sous le Consulat*, t. III, p. 586.

d'ailleurs aux traditions de la comédie classique; l'un d'eux déclarait : « Placer un archevêque sur la scène, fût-ce avec l'intention de l'honorer, c'était là une idée qui ne pouvait jamais me venir à l'esprit (1). »

L'auteur comique qui avait tenu compte des scrupules littéraires et moraux universellement répandus, qui s'était astreint à la gêne des trois unités, à la conventionnelle invraisemblance de certains caractères traditionnels, cet auteur devait encore prévenir les sursauts effarouchés de la censure, et par-dessus tout éviter ce qui aurait la moindre apparence d'une allusion ou d'une satire politique.

Plus tard, Alexandre Duval s'est amèrement plaint de n'avoir point été libre de fustiger les ridicules ou les palinodies de la noblesse impériale : « Qu'elle serait pourtant originale, la comédie où l'on pourrait voir un ancien républicain passer tout à coup du rang honorable de bon bourgeois à celui de comte ou de duc!... Quel rire ne provoquerait pas le farouche tribun du peuple à l'instant où, cherchant à se barioler de croix et de

(1) Roger, *Œuvres*, t. I, p. 311. Quant à l'opinion du clergé et du petit noyau des catholiques pratiquants, elle était presque unanime à réprouver le théâtre, conformément à la tradition gallicane. L'abbé Émery écrivait à son ami Bausset, l'ancien évêque d'Alais, qui étudiait la controverse de Bossuet avec le P. Caffaro : « Les spectacles en eux-mêmes sont très innocents : mais tels qu'ils ont lieu aujourd'hui, il n'y a pas un moraliste qui ne les condamne... Notre morale en France est à cet égard plus pure qu'en Italie, et puis la différence peut venir du fond des pièces et de la manière de les représenter. » (30 mai 1808 : *Papiers Émery*.) A la même époque, un gentilhomme belge marié en France rapportait à Bonald qu'il avait entendu soutenir « par des ecclésiastiques français, qu'on citait comme distingués dans leur ordre », que « la simple présence à une représentation de *Britannicus* ou d'*Athalie* » constituait un péché mortel (Comte H. de Mérode-Westerloo, *Souvenirs*, t. I, p. 187).

rubans, il retrouverait sous sa main un ancien bonnet rouge! Quelle situation piquante que celle de ses amis qui, ne sachant de quel ton lui parler, apprennent de sa bouche le genre d'étiquette qu'ils doivent adopter avec lui (1)! » Une telle comédie, mettant en scène Cambacérès ou Siéyès, eût été aristophanesque dans le vrai sens du mot, c'est-à-dire impossible à jouer sous un régime aussi autoritaire que celui de Napoléon, et même sous n'importe quel gouvernement soucieux de sa dignité. C'est un sophisme que la fameuse maxime de Figaro : « Il n'y a que les petits hommes qui craignent les petits écrits! » Beugnot se désennuyait en 1809 de l'administration du grand-duché de Berg en discutant spirituellement cette question de la comédie politique dans une lettre à son cousin l'auteur dramatique Roger : « J'ai plus d'une fois entendu reprocher à M. Picard de rester au *second* étage et de ne pas savoir descendre au *premier;* et j'ai toujours demandé aux critiques de lui faire donner la clef du *premier* par celui qui l'a dans sa poche, par le ministre de la police générale. Le ministre la refuse et il a raison. Notre gouvernement est très bon; mais il est nouveau, mais les hommes qu'on y attache ont beaucoup de côtés faibles; que si on les abandonnait à la muse comique, il serait à craindre qu'on ne passât tout naturellement de la critique des hommes au mépris des choses. Ceci suffit déjà pour expliquer la sévérité du magistrat et le silence des auteurs qui en est une très raisonnable conséquence (2). » C'était la sagesse même, et d'ailleurs la consigne était formelle. Alexandre Duval se risquait tout au plus à mettre en scène, dans le *Menuisier de Livonie*, un magis-

(1) Alexandre Duval, *Œuvres*, t. I, p. 346.
(2) 15 septembre 1809 : Roger, *Œuvres*, t. I, p. 376-377.

trat de village copié sur Bridoison et procédant systématiquement par intimidation dans ses interrogatoires (1). Le prudent Picard, tout en revendiquant pour la forme les droits de la comédie sur les vices et les ridicules des « grands », déclarait qu'à moins de tomber dans la licence il fallait, quand un ministre figurait dans une pièce, « que son caractère soit noble, que sa conduite soit pure, que son pouvoir serve au bonheur des personnages intéressants (2) ».

Beugnot allait plus loin : il soutenait qu'en dehors d'un cercle très restreint du faubourg Saint-Germain (le même qui faisait des gorges chaudes de la cour impériale), la masse du public parisien prendrait, en raison du bouleversement des mœurs et des idées, peu d'intérêt au tableau des naïvetés ou des manques d'éducation des nouveaux parvenus : « ... Tout homme est ridicule en France, ou personne ne l'est. Tout homme est ridicule, si vous le jugez d'après ce sentiment exquis des convenances généralement répandu avant la Révolution : personne n'est ridicule, si on suppose l'absence et (comme cela peut être encore) l'inutilité de ce sentiment. Un colonel peut impunément aujourd'hui jurer, même en compagnie, et la femme d'un maréchal de France ne pas savoir écrire (3); cela n'empêche pas le colonel et le maréchal de bien battre l'ennemi. Voilà, quant à présent, l'essentiel... Je ne sais d'ailleurs, mais en considérant l'espèce des auditeurs d'aujourd'hui, et abstraction faite de ce penchant à la moquerie qui est bientôt satisfaite, je ne sais, dis-je, si une pièce de théâtre, où on rapprocherait un de nos grands du jour de ce qu'il

(1) « Si nous ne l'effrayons, nous n'en viendrons jamais à bout; d'ailleurs, c'est l'usage. » (Acte II, scène 8).

(2) *Théâtre*, t. IV, p. 5, note.

(3) L'allusion à la maréchale Lefebvre est transparente.

aurait dû être dans la même position avant 1789, obtiendrait un succès durable. Les idées, et par suite la langue, et par suite encore les opinions et surtout les préjugés, sont si différents (1) ! » C'est ce que reconnaissait Geoffroy, qui en prenait moins aisément son parti : « Le mélange de toutes les conditions et la nouvelle organisation de la société protègent le ridicule, le public en est peu frappé, et les traits les plus plaisants de Molière lui-même viendraient se briser contre l'épaisse indifférence des spectateurs (2). »

L'uniformisation des mœurs avait eu pour résultat de tarir ce comique un peu subalterne, mais d'un effet assuré, qui consistait à peindre les ridicules ou à souligner le tic dominant de chaque état, médecins, commerçants, notaires, hommes de lettres (3). Quant aux mœurs de la société nouvelle prise dans son ensemble, elles avaient assurément leur orginalité, mais mal accusée encore et difficile à discerner pour des contemporains ; un autre haut fonctionnaire, Regnaud de Saint-Jean d'Angély, en faisait la très juste observation en 1813, dans le style académique de l'époque : « Le peintre le plus habile rend imparfaitement les traits de l'enfance, et nos mœurs nouvelles sont au berceau. Nous n'avons que des habitudes d'une semaine ; nos ridicules ne sont qu'ébauchés (4). » Au lieu d'essayer de peindre ces mœurs toutes récentes, certains poètes comiques trouvaient plus commode de les invectiver *in abstracto*, au nom de la morale traditionnelle ; c'est

(1) A Roger, 15 septembre 1809 : Roger, *Œuvres*, t. I, p. 377.

(2) *Journal des Débats*, 1er ventôse an IX (feuilleton).

(3) *Journal de l'Empire*, 18 juin 1807 (feuilleton).

(4) Réponse au discours de réception d'Alexandre Duval à l'Institut (15 avril 1813).

notamment ce qu'on reprochait aux *Deux Gendres* d'Étienne (1).

Entravés par tant de prohibitions, aux prises avec tant de difficultés, peu encouragés par la préférence du souverain et du public pour la tragédie, les auteurs comiques du temps de Napoléon s'acquittèrent médiocrement d'une tâche ingrate. Beaucoup d'entre eux, cédant à ce culte de la tradition qui était alors le trait dominant des écrivains français, reproduisirent servilement les modèles de l'ancien régime, comme si tout n'en avait pas disparu, cadre social, habitudes, langage même. « Dans la comédie », a écrit Chateaubriand en résumant ses souvenirs du temps de Napoléon, « les seigneurs de village, les Colin, les Babet ou les intrigues de ces salons que l'on ne connaissait plus, se jouaient... devant des hommes grossiers et sanguinaires, destructeurs des mœurs dont on leur offrait le tableau (2). » C'est ainsi que, par pure routine, on conservait sur la scène aux valets, aux soubrettes un rôle important, un ton familier qui pouvaient correspondre à la réalité dans le répertoire de Regnard et de Marivaux, mais qui, au début du dix-neuvième siècle, n'étaient plus qu'un choquant anachronisme (3). D'autres fois, on faisait au théâtre la satire de défauts disparus, voire même remplacés par l'excès opposé : ainsi Alexandre Duval dans son *Tyran domestique,* alors que l'anarchie était installée à tant de foyers (4). Ceux enfin qui visaient à la comédie littéraire composaient des œuvres exsangues et déclamatoires, selon la recette si ingénieusement détaillée

(1) *Journal de l'Empire,* 16 mars 1813 (feuilleton).
(2) *Mémoires d'outre-tombe,* t. II, p. 287-288.
(3) Alexandre Duval, *Œuvres,* t. III, p. 362.
(4) *Journal des Débats,* 13 pluviôse an XIII (feuilleton).

par un critique de notre temps : « On prenait, non pas dans la réalité d'alentour, mais dans son cerveau, un type abstrait de travers éternel, le glorieux, le vaniteux, l'irrésolu, le grondeur, l'ambitieux, l'optimiste, le pessimiste; on le traçait correctement, comme aurait fait Boileau dans une satire ou dans une épître; on entourait cela de quelques discours à effet pour ridiculiser ou flétrir ce travers; on reliait le tout par une intrigue quelconque à Angélique et à Dorante; et l'on intitulait cela comédie. — Ce n'était pas du tout une comédie, c'était une dissertation morale dialoguée, une satire ou une épître portée plus ou moins ingénieusement sur la scène d'un théâtre (1). »

Dans cette stérilité presque fatale de la comédie de caractère et de mœurs, les contemporains ne s'amusaient vraiment et nous ne prenons aujourd'hui quelque intérêt qu'à la comédie qui mettait en scène le peuple et la très petite bourgeoisie. Le cadre n'est sans doute pas plus noble que le sujet n'est pathétique, mais l'on trouve au moins ici la vérité, la vie, la verve, rigoureusement exilées des pièces plus importantes et plus prétentieuses. Geoffroy lui-même, si imprégné du préjugé classique, écrivait à propos de la *Petite ville* : « J'avoue que cette peinture libre et naïve des ridicules bourgeois me paraît préférable à plusieurs homélies plus nobles et plus régulières du Théâtre-Français (2). » En effet, les petites pièces en question se jouaient rarement rue de la Loi, surtout en leur prime nouveauté, et s'il en est ici fait mention, c'est pour ne point scinder ce court résumé de la production comique au temps de Napoléon.

(1) Émile Faguet, *Journal des Débats*, 5 octobre 1903.
(2) *Journal des Débats*, 21 floréal an XI (feuilleton).

Deux écrivains surtout, disons plutôt deux écrivains seulement, excellèrent dans la comédie bourgeoise, acteurs tous deux au début de leur carrière, ce qui assurait à leurs œuvres un débouché plus facile (1). Alexandre Duval, à la vocation indécise, aux vastes et multiples ambitions, fut architecte avant de monter sur les planches, s'essaya dans la grande comédie, le drame historique, le livret d'opéra (2). Il a raconté lui-même comment, après le succès de son petit opéra-comique du *Prisonnier*, mis en musique par Dellamaria, il lui était importun d'être appelé dans tous les journaux *l'aimable auteur du Prisonnier :* « Ce mot d'*aimable* m'a poursuivi jusqu'au temps où je composai, pour le Théâtre-Français, des ouvrages en cinq actes (3). » De ces pièces en cinq actes qui étaient à ses propres yeux son vrai titre à la renommée, le nom même est oublié, tandis qu'après plus de cent ans la réplique est demeurée proverbiale, du domestique niais Alain dans la bluette des *Héritiers :* « Cela fera du bruit dans Landerneau (4)! » A défaut du style, auquel lui-même se défendait d'attacher aucune importance (5), à défaut d'idées ingénieuses ou profondes, les petites comédies de Duval ont l'entrain du dialogue, le mouvement des personnages : l'auteur abuse des moyens faciles, comme les quiproquos, mais il y met une telle naïveté qu'on ne se sent pas le courage de lui tenir rigueur.

(1) La *Décade* disait très justement de Picard, comédien et chef de troupe : « S'il n'avait pas eu un théâtre à lui et qu'il eût été obligé d'attendre et de solliciter des représentations à la Comédie-Française, il n'en serait peut-être pas à son sixième ouvrage. » (An XII, t. I, p. 172.)

(2) Cf. Bellier-Dumaine, *Alexandre Duval, passim.*

(3) *Œuvres*, t. III, p. 8.

(4) Scène 23.

(5) Bellier-Dumaine, *Alexandre Duval*, p. 476-477.

Picard fait effort lui aussi pour se hausser à la grande comédie, à la comédie en vers; il souffre à part lui de n'être « qu'un peintre de portraits de la rue Saint-Denis (1). » Pourtant, il se disperse moins qu'Alexandre Duval, et à part quelques incursions peu heureuses dans le domaine de la grande pièce en vers, froide et terne, il se cantonne dans le genre qui sera cinquante ou soixante ans plus tard celui d'Eugène Labiche, c'est-à-dire la description des mœurs bourgeoises et des mœurs provinciales. Il abuse de sa facilité, néglige de travailler le style de ses pièces, s'expose à faire dire par les délicats que ses personnages sont « inspirés par le génie de la trivialité en personne (2) ». Mais sa muse un peu terre à terre crée des types qui n'ont rien de conventionnel, *M. Musard*, le *Susceptible*, le *Tracassier*, « des caractères comiques dont l'image reste dans notre souvenir, et dont les noms sont devenus proverbes (3) ». Les contemporains les plus exigeants reconnaissent dans ses œuvres « une image fidèle des ridicules de la classe commune (4) ». Surtout, en reproduisant exactement la vie courante et vulgaire, il se garde de l'affectation, de la préciosité, qui sévissent cruellement autour de lui. « Sans la raison et la vérité », dit-il lui-même à un confrère, « y a-t-il de la comédie? Remarquez que, dans une pareille route, on va de mal en pis: qu'on commence par des madrigaux et qu'on finit par des énigmes (5). » S'il est peu goûté de Napoléon, dont

(1) A Daru, 24 décembre 1806 : SAINTE-BEUVE, *Causeries du Lundi*, t. IX, p. 447.

(2) Journal d'Edmond Géraud : Maurice ALBERT, *Un homme de lettres sous l'Empire*, p. 30.

(3) *Journal de l'Empire*, 10 août 1812 (feuilleton d'Hoffmann).

(4) *Ibidem*, 22 frimaire an XIV (feuilleton de Geoffroy).

(5) Conversation avec Roger en 1797 : ROGER, *Œuvres*, t. I, p. 46-47.

les instincts aristocratiques et l'imagination grandiose répugnent à ces mesquineries (1), si les Parisiens du temps de l'Empire se cabrent en face de certains traits de satire pourtant bien inoffensifs, ils aiment généralement à retrouver dans les pièces de Picard, comme leurs petits-enfants de 1860 à 1880 dans celles de Labiche, leurs propres travers, leurs engouements, des types dont la banalité même fait l'attrait, car il n'est pas de spectateur qui n'ait la veille ou le matin coudoyé l'original.

VI

La mention des comédies jouées au Théâtre-Français pendant la période napoléonienne risque, davantage encore que celle des tragédies de la même époque, de se réduire à une sèche et monotone énumération, puisqu'il s'agit presque toujours de pièces plus rapidement et complètement oubliées.

Jusqu'aux approches de l'Empire, aucun nom même n'est à signaler, car les quelques comédies produites sur la scène s'effondrèrent d'une chute lourde et incontestée. Le 2 janvier 1804, le *Shakespeare amoureux* d'Alexandre Duval inaugurait la copieuse série des comédies historiques ou anecdotiques, un genre qui devait fleurir pen-

(1) Rien ne me paraît plus loin de la vérité que ce jugement de M. Lenient : « Picard est, aux yeux de l'empereur, le poète comique tel qu'il le comprend et le désire, un amuseur public entretenant la bonne humeur de la nation en face des hécatombes sanglantes... » (*La Comédie en France au dix-neuvième siècle*, t. I, p. 59.) C'est là de la critique à la Lanfrey.

dant toute la première moitié du dix-neuvième siècle : Collé en avait été le précurseur avec sa *Partie de chasse de Henri IV*, et Andrieux sans doute le vrai fondateur (1); sifflée à la première représentation, la pièce de Duval se releva grâce au jeu de Talma. Un an plus tard (16 février 1805), le fécond auteur donnait une grande comédie classique en vers, le *Tyran domestique*, qui, malgré une donnée toute conventionnelle, obtint d'emblée vingt représentations, et fut encore jouée en 1846 (2).

Le Théâtre-Français revint ensuite à la comédie historique ou anecdotique avec *Madame de Sévigné* de Bouilly, « mauvais ouvrage », racontait Mme de Rémusat, « dans lequel, en faisant dire à Mme de Sévigné en trois quarts d'heure tout ce qu'elle a écrit en vingt ans, on a trouvé moyen de la présenter comme la personne la plus précieuse et la plus recherchée (3) »; avec la *Jeunesse de Henri V* (9 juin 1806) de l'infatigable Alexandre Duval, lequel, comme il a été dit, avait d'abord pris Charles II pour héros et fut contraint par la censure de remonter plus haut dans l'histoire d'Angleterre; surtout avec *Brueys et Palaprat* (28 novembre 1807), le début d'Étienne sur la scène de la rue de la Loi. C'était, en quelques scènes adroitement rimées, le développement d'une intrigue très ténue, à savoir les infortunes dramatiques et financières de deux poètes de l'ancien régime, mettant en commun leur train de vie, leur inspiration, leurs amours même. Le sujet en lui-même et le développement n'étaient rien : le succès alla aux « mots » dont la pièce était émaillée, à l'alerte récit d'une première repré-

(1) E. Faguet, *apud* Lavisse et Rambaud, *Histoire générale*, t. IX. p. 297.

(2) Bellier-Dumaine, *Alexandre Duval*, p. 117-118.

(3) A son mari, 20 prairial an XIII (9 juin 1805) : *Lettres*, t. I, p. 182.

sentation, à des alexandrins tournés en maximes plaisantes ou aimables, comme on les goûtait alors.

Un des plus retentissants succès du temps fut l'*Assemblée de famille* de Riboutté (26 février 1808). Une jeune fille, supposée enfant naturelle, était dédaignée et dépouillée par d'âpres collatéraux, jusqu'au dénouement qui la révélait légitime et unique héritière : c'était à peu près le même thème qui a inspiré plus tard les développements bouffons du *Testament de César Girodot*. Les personnages étaient fâcheusement conventionnels, y compris le militaire valeureux et seul désintéressé, l'oncle bourru bienfaisant. Quant à la versification, il suffira pour en donner une idée de citer un quatrain que le parterre couvrait d'applaudissements :

Valère, tu suivras le chemin de l'honneur;
Quand un siècle commence avec tant de splendeur,
Au milieu des héros si chers à la victoire,
L'homme doit respirer le besoin de la gloire.

Il va sans dire que les acclamations allaient aux lauriers d'Austerlitz et d'Iéna, plus qu'aux pesantes chevilles ou aux incohérentes images de Riboutté. Mais Fleury joua fort bien, et Mlle Mars se surpassa dans le rôle de l'orpheline persécutée : c'est elle surtout qui assura le triomphe de cette très médiocre pièce.

L'année 1809 vit la chute bruyante de plusieurs grandes comédies en vers. Après le triomphe des *Ricochets* au théâtre de l'Impératrice et l'élection de Picard à l'Institut, on avait décidé de faire passer au répertoire du Théâtre-Français quelques-unes des pièces les plus « littéraires » de cet auteur. C'étaient aussi les plus guindées, et le parterre, après avoir très froidement accueilli la reprise de *Médiocre et rampant* (7 février 1809), ne laissa point achever les *Capitulations de conscience*

(7 juin 1809). Il n'avait pas mieux traité le *Chevalier d'industrie* d'Alexandre Duval (13 avril 1809), et ne permit point qu'on nommât l'auteur de l'*Enthousiaste* (6 décembre 1809).

Ce ne fut encore qu'un demi-succès que le *Vieux fat* d'Andrieux (6 juin 1810), toujours en cinq actes et en vers. Pour ramener et fixer vraiment la fortune, il fallut les *Deux gendres* d'Étienne (11 août 1810), la comédie la plus applaudie à coup sûr de toute la période napoléonienne, l'œuvre de l'homme qui incarnait le plus complètement peut-être la littérature de ce temps (1).

Le sujet des *Deux gendres* était l'ingratitude filiale : le thème, ce fabliau du moyen âge, qui montre un père délaissé de ses enfants entre qui il a réparti son avoir, puis reconquérant leurs prévenances en feignant, avec la complicité d'un ami, d'avoir soustrait au partage un important trésor. Aux fils, Étienne avait substitué deux gendres, dont l'ingratitude était tout à la fois plus vraisemblable (2) et moins révoltante. L'un d'eux était un philanthrope hypocrite, et l'autre un grand fonctionnaire

(1) « Quand on vous parle du littérateur de l'Empire dans sa perfection et sa justesse, ne pensez ni à Fontanes..., ni à Andrieux..., ni à Lemercier..., ni à Delille... : pensez à M. Étienne, né aux lettres avec le Consulat, éclos à la faveur au temps du Camp de Boulogne, arrivant à son plein triomphe, tout jeune encore, à l'heure de l'apogée extrême de l'Empire. » (SAINTE-BEUVE, *Causeries du Lundi*, t. VI, p. 492.)

(2) Ce qui était totalement invraisemblable, et même illégal, c'était la cession de tout un patrimoine à deux *gendres*, dont l'un était veuf : il est surprenant qu'aucun critique n'ait soulevé cette objection. On peut observer aussi, au point de vue de la vraisemblance, que le « partage d'ascendant », très couramment pratiqué parmi les paysans petits propriétaires, ne se rencontre guère dans le monde des économistes et des grands fonctionnaires, où Étienne a « situé » sa pièce.

convoitant un portefeuille de ministre. Contrairement à leurs engagements, tous deux refusaient d'héberger leur beau-père, lequel se présentait à la vérité sous l'aspect d'un censeur maussade, décriant la manière de vivre et les hôtes de ses enfants. Un ami recueillait le vieillard, et lui conseillait de jouer la comédie de la richesse, celle surtout du chantage à l'indignation. Menacés dans leur réputation d'hommes irréprochables, les gendres éperdus suppliaient leur beau-père de se réconcilier ostensiblement avec eux, et lui offraient en retour l'annulation de la donation. Rentré en possession de sa fortune et de son autorité un peu lourde, le vieillard concluait par un couplet sur la convenance de ne pas se dépouiller prématurément en faveur de ses enfants.

Très vif dès le premier soir, le succès s'affermit encore après quelques coupures et dura une vingtaine d'années au moins ; c'est aux *Deux gendres* qu'Étienne dut l'année d'après, à trente-trois ans, un fauteuil à l'Institut. Comme pour la tragédie lors de l'apparition des *Templiers*, la plupart des contemporains se figurèrent avoir enfin rencontré le type longtemps cherché de la grande comédie moderne. La frappe heureuse de certains vers, la correction grammaticale du style (1) leur faisaient illusion sur l'absence de vraie poésie et de verve comique, sur l'insignifiance du dialogue. Se pâmant à quelques faciles épigrammes sur les soupes économiques (2) ou

(1) Dussault déclarait : « Le plus sévère grammairien trouverait difficilement, dans toute l'étendue de la pièce, une phrase, une construction, une tournure qui pût provoquer sa censure, ou même lui donner de l'inquiétude. » (Cité dans Étienne, *Théâtre*, t. II, p. 264.)

(2) Il a poussé si loin l'ardeur philanthropique,
Qu'il nourrit tous ses gens de soupe économique.

(Acte Ier, scène I.)

les banqueroutiers séparés de biens (1), ils exaltaient la courageuse sincérité avec laquelle Étienne avait osé peindre les mœurs de son époque. Les gens soi-disant bien informés chuchotaient même que le poète n'avait point reculé devant les personnalités, et que, à l'instigation d'ailleurs de son protecteur Maret, il avait fait de Dalainville, l'homme qui se croit toujours à la veille d'être nommé ministre, le mari d'une femme élégante et dépensière, le fidèle portrait du comte Regnaud de Saint-Jean d'Angély (2).

L'impression des rares lecteurs modernes est très différente. Ces interminables conversations, où le dialogue languit autant que l'action, où l'horreur du mot propre aboutit à la banalité grandiloquente, où des beaux-frères se traitent de *monsieur*, où un ministre est censé disposer du portefeuille de ses collègues, où le métier de philanthrope est représenté comme si considéré et presque si lucratif, pourraient aussi bien et mieux se passer dans les dernières années de l'ancien régime, au temps de Maurepas et des philosophes. Rien pour nous n'y reflète la société impériale, telle que nous croyons la connaître. Les *Deux gendres* nous apparaissent comme un exemplaire correctement médiocre de la comédie pseudo-classique d'avant la Révolution.

Les deux rôles de femmes, confiés à Mlles Leverd et Mars, étaient sans importance (3) : un des personnages

(1) « De la pitié d'autrui me voilà dépendant. »
Il s'élance à ces mots dans un char (!) élégant,
En ajoutant d'un ton qui m'a pénétré l'âme :
« Je vais m'ensevelir au château de ma femme. »
(Acte Ier, scène IV.)

(2) Mme de Chastenay, *Mémoires*, t. II, p. 137.

(3) Mlle Mars débitait pourtant, au premier acte, un *couplet* longtemps célèbre, où une ingénue décrivait en elle-même les symptômes de l'amour.

principaux était au contraire Frémont, l'ami secourable et bourru, et une indisposition de l'acteur Fleury, chargé de ce rôle, interrompit longtemps les représentations pendant le premier semestre de 1811. Elles reprirent très suivies au mois de juillet : bientôt, un incident imprévu vint raviver la curiosité du public (1).

Il y avait naturellement dans le monde littéraire nombre de gens qui ne pardonnaient pas à Étienne sa rapide fortune. D'autres ennemis, plus redoutables, lui en voulaient d'avoir accepté la place de « rédacteur » officieux du *Journal de l'Empire* après l'inique dépossession des Bertin, puis celle de chef de la division des journaux et de l'esprit public au ministère de la police, après la disgrâce d'Esménard (2). Les uns comme les autres étaient à l'affût d'une occasion qui leur ménagerait le moyen, soit d'assouvir leur jalousie, soit de châtier ce qu'ils considéraient comme un acte de vénalité et de servilité. « C'était », écrit Alexandre Duval en son style pénible, « une manière d'établir une opposition contre un gouvernement qui n'en admettait pas : et les traits acérés que l'on lançait à l'auteur en place, que sa profession permettait d'atteindre, arrivaient indirectement au despote qui s'appuyait de ses talents (3). »

Certains censeurs méticuleux avaient bien signalé, dès le premier succès des *Deux gendres,* l'analogie du sujet et du développement avec une médiocre comédie de

(1) Sur les détails de cette querelle, cf. Sainte-Beuve, *Causeries du Lundi,* t. VI, p. 479 et s.

(2) Est-il besoin de rappeler qu'Étienne, après avoir joué ce rôle sous l'Empire, n'eut aucun scrupule sous la Restauration à se poser dans la *Minerve* en champion de la liberté de la presse, et put être sans trop de scandale en mars 1830 membre de la commission qui proposa la fameuse adresse parlementaire des 221 ?

(3) *Œuvres,* t. VII, p. 359-360.

Piron, les *Fils ingrats* : mais les réminiscences ici ne dépassaient point ce qui est presque impossible à éviter, ce qui est communément toléré. Dans les derniers mois de 1811, une accusation infiniment plus grave se murmura, puis se formula ouvertement, puis finit par se publier : on affirmait qu'Étienne avait emprunté à une tragédie de collège, œuvre manuscrite d'un jésuite du dix-septième ou dix-huitième siècle, non seulement l'adaptation du vieux fabliau à la scène, mais même un certain nombre de vers textuellement insérés dans les *Deux gendres*. Le poète le prit d'abord d'assez haut : s'il convenait qu'un de ses amis, Lebrun-Tossa, lui avait en effet communiqué une ancienne pièce scolaire, il protestait dédaigneusement que ce fatras ne lui avait été d'aucune utilité. Démasquant alors leur jeu, les meneurs de la campagne révélèrent que le texte de la tragédie du jésuite, intitulée *Conaxa*, se trouvait dans un manuscrit de la Bibliothèque impériale : ils n'eurent de cesse qu'elle ne fût imprimée, puis mise à la scène, de façon à ce que chacun pût vérifier les larcins commis par Étienne. Alexandre Duval, qui venait d'être à l'Institut le concurrent malheureux de l'auteur des *Deux gendres*, avait alors la direction de l'Odéon : il se laissa faire une douce violence (1), et la première représentation de *Conaxa* eut lieu le 2 janvier 1812. Ce fut un événement parisien, et, comme le déclarait Geoffroy, « l'instruction d'un grand procès (2) ». De la confrontation des deux pièces, il résulta pour les juges impartiaux l'impression que les méfaits d'Étienne avaient été sensiblement grossis : ainsi, tout en empruntant la donnée du jésuite, il l'avait

(1) Plus tard, devenu confrère d'Étienne à l'Académie, Duval s'est appliqué à restreindre son propre rôle dans la polémique. (*Œuvres*, t. VII, p. 364-367.)

(2) *Journal de l'Empire*, 4 janvier 1812 (feuilleton).

amplifiée au point de la transformer; ainsi encore, au lieu de deux cents vers dont on avait parlé, il n'en avait copié ou démarqué qu'une douzaine, tous insignifiants. Son tort était d'avoir équivoqué et cherché à dissimuler ce petit plagiat, que nul n'aurait songé à lui reprocher sérieusement s'il l'avait franchement avoué.

Les passions étaient trop montées pour s'apaiser en un clin d'œil. Ce fut encore pendant quelques mois un beau tumulte d'articles, de brochures surtout. Lebrun-Tossa, après avoir d'abord soutenu Étienne, passa à l'ennemi avec armes et bagages, et publia des révélations indiscrètes, mais désagréables. Hoffmann mit son esprit au service de l'auteur des *Deux gendres*. Quant à l'autorité gouvernementale, sur qui rejaillissaient au moins les éclaboussures de ce débat, on a l'impression qu'elle ne fit rien pour l'arrêter, soit qu'elle obéît à un scrupule de délicatesse, soit plutôt qu'elle vît là une opportune diversion à des préoccupations moins anodines. On sait que Napoléon recommandait à ses policiers de susciter de temps à autre dans la presse des controverses littéraires ou musicales, destinées à détourner les esprits des questions politiques. Dans cet hiver de 1811 à 1812, où se préparait le choc décisif contre la Russie, où la disette de blé soulevait des plaintes et provoquait des inquiétudes, il ne devait pas déplaire à l'empereur de voir les Parisiens s'absorber dans la querelle des *Deux gendres*. L'auteur mis ainsi sur la sellette était sans doute un littérateur aux gages du gouvernement, mais le maître n'estimait guère ces hommes de lettres qu'il payait, et prenait un médiocre souci de sauvegarder leur réputation professionnelle (1).

(1) C'est ainsi que, quand le bureau de la deuxième classe de l'Institut vint, suivant la vieille tradition académique, lui présenter Esménard nouvellement élu et reçu, Napoléon ne trouva

L'année 1811, durant laquelle s'était prolongé le succès des *Deux gendres*, vit la chute de trois comédies, dont les auteurs ne purent être nommés. Le 24 avril 1812, ce furent également des sifflets nourris qui accueillirent *Mascarille ou la sœur supposée*, cinq actes imités de Rotrou par un débutant, Charles Maurice. En 1813, il faut signaler la *Suite d'un bal masqué*, que Mlle Mars fit triompher et dont l'auteur, Mme de Bawr, était la femme divorcée du célèbre économiste Saint-Simon; il convient surtout de mentionner la carrière brève et accidentée de l'*Intrigante*, d'Étienne.

Malgré la chicane de *Conaxa*, les *Deux gendres* avaient été au demeurant un vrai succès. Proclamé par une partie de l'opinion successeur de Molière au dix-neuvième siècle, il était naturel qu'Étienne cherchât à s'affirmer de nouveau dans la grande comédie. On répétait autour de lui et il s'était lui-même persuadé sans trop de peine qu'il possédait un don tout particulier pour mettre sur la scène les mœurs contemporaines : il s'avisa qu'un des fléaux de l'époque était cette nuée d'intrigants qui, par vanité ou par cupidité, se targuaient à tout propos d'un crédit le plus souvent imaginaire, et faisaient souvent manquer, à force de manœuvres maladroites et encombrantes, les affaires même auxquelles ils prenaient intérêt; il trouva piquant de les personnifier dans une femme. Mais au lieu d'un peintre de mœurs, Étienne n'était en réalité qu'un rimeur de dissertations : à l'action, il substitua du bavardage, défaut bien plus apparent dans un tel sujet que dans celui des *Deux gendres*, où l'hypocrite et l'ambitieux étaient excusables de beaucoup parler. C'est ce qu'on lui fit remarquer

rien de mieux que de demander : « Esménard, avez-vous toujours votre place à la police? »

dans son propre *Journal de l'Empire*, où Geoffroy, qui supportait impatiemment la férule, fut bien aise de dire son fait au « rédacteur » en chef imposé par la police : « L'intrigante n'agit point, et tout son rôle est en tirades oiseuses, en verbiage, en déclamation : c'est précisément tout le contraire de ce que doit dire et faire une véritable intrigante (1). »

Le public sentit vivement ce vice de composition, et la pièce fut sifflée le 6 mars 1813. Elle se soutint néanmoins par un élément d'intérêt fort inattendu.

Étienne, mécontent d'avoir été mal protégé dans l'affaire des *Deux gendres*, sentant le terrain miné sous l'établissement impérial, avait-il voulu dessiner une évolution vers l'hostilité frondeuse? Ce calcul est démenti par sa conduite ultérieure, comme par le témoignage des contemporains les mieux informés (2). Plus vraisemblablement le poète, infatué de son jeune mérite, dépourvu d'ailleurs d'éducation première (3), fut simplement inconsidéré, et n'obéit à aucune arrière-pensée en rimant des développements de fantaisie sur les vices des cours. Il n'avait pas pris garde que l'esprit d'opposition, engourdi et comme terré pendant l'ère de la splendeur impériale, s'était réveillé depuis la catastrophe de Russie : l'aubaine était double, de trouver des applications dans une comédie nouvelle, et de

(1) *Journal de l'Empire*, 9 mars 1813 (feuilleton). Cf. l'opinion plus désintéressée de Sainte-Beuve : « Deux ou trois bons vers, qu'on en cite toujours, ne font pas une pièce. » (*Causeries du Lundi*, t. VI, p. 487.)

(2) Le comte Molé, alors grand fonctionnaire, a solennellement affirmé trente-trois ans plus tard, en recevant à l'Académie française Alfred de Vigny, successeur d'Étienne, que les manifestations de l'auditoire avaient donné à l'*Intrigante* « une portée que n'avait pas prévue l'auteur ».

(3) A son arrivée de Champagne, il avait été teneur de livres chez un marchand de bois de la Râpée.

dénigrer le gouvernement en applaudissant un auteur renté par la police. On fit donc un succès significatif aux tirades contre la cour, aux protestations d'indépendance, par exemple à ce vers,

Et je crois qu'il attend un décret pour penser,

à ce quatrain surtout, qui semblait censurer les mariages bâclés d'office par la volonté du souverain :

Mon respect pour la cour a souvent éclaté,
Et nul n'est plus soumis à son autorité;
Mais que peut-elle faire à l'hymen de ma fille?
Je suis sujet du prince et roi dans ma famille!

Par une rencontre singulière, ces passages et d'autres semblables, accueillis avec faveur par la partie turbulente de l'auditoire, soulevaient des murmures parmi les hommes d'ordre et les gens en place, amis ou collègues de l'auteur.

Par légèreté ou par esprit de camaraderie, les premiers rapports de police, tout en constatant que la salle avait été très houleuse, gardaient le silence sur les allusions et les manifestations politiques (1). Ces démonstrations discordantes se succédèrent pendant quelques représentations: puis l'empereur, qui allait partir pour la Saxe, manifesta le désir que l'*Intrigante* fût jouée au théâtre de la cour. Dès le début de la soirée du 29 mars, choqué d'entendre l'héroïne promettre un brevet de colonel, il se retourna en grommelant : « Il n'y a que moi qui fasse les colonels ! » Durant le reste de la pièce, sa physionomie refléta à plusieurs reprises un mécontentement non équivoque. Le lendemain, il adressait à Savary une de ces lettres cinglantes qui jetaient l'effarement dans son entourage : « ... J'avoue

(1) Bulletin du préfet de police, 7 mars 1813 : AF. IV, 1526.

que je n'ai pu qu'être extrêmement étonné de la pièce d'hier, l'*Intrigante*. Je ne parle pas des platitudes et des inepties qui échappent à l'auteur à chaque instant; cela est du ressort du parterre. Mais je devais attendre du ministre de la police qu'on n'y maltraiterait pas la cour d'une manière aussi plate et aussi bête. On dit l'auteur bien intentionné; mais c'est le cas de répéter qu'il vaut mieux de méchants ennemis que de sots amis. Jamais, dans aucun pays, on n'a laissé ainsi avilir la cour. Cette pièce aurait été funeste à l'opinion, si elle n'était pas si maladroite et si dépourvue de talent. Ce qui me surprend surtout, c'est que c'est un homme qui a 80 000 francs de revenu dans vos bureaux qui s'avise de chercher à se populariser de cette manière. Faites cesser les représentations de cette misérable comédie, et composez différemment votre comité de censure. Il n'y a que des niais ou des malveillants qui aient pu approuver une pareille pièce (1). » Les représentations furent immédiatement interrompues et l'édition saisie chez le libraire (2). Il s'ensuivit une assez vive émotion; la police du gouverneur militaire Hulin, jalouse de celle de Savary, prétendait que dans les salons on était surtout sévère pour les censeurs, « qui par état et par devoir devraient avoir le sentiment du goût et des convenances »; on les déclarait inexcusables « de n'avoir pas, sinon arrêté la pièce, du moins cartonné toutes les tirades et les vers qui devaient déplaire (3). »

Etienne, qui connut sans doute la missive impériale, sut mettre son loyalisme politique et sa gratitude au-dessus de ses rancunes ou de son amour-propre d'au-

(1) 30 mars 1813 : *Lettres inédites*, éd. Lecestre, 979.
(2) Th. Muret, *l'Histoire par le théâtre*, t. I, p. 238.
(3) Situation de place du 1er avril 1813 : AF. IV, 1527.

teur dramatique. Quand, après la chute de Napoléon, on lui offrit de reprendre l'*Intrigante*, il eut la dignité de refuser cette revanche aux dépens du régime vaincu. Plus tard encore, il poussa l'abnégation jusqu'à exclure la pièce du recueil imprimé de son théâtre.

CHAPITRE V

LE PUBLIC ET LA CRITIQUE

I. Le public. — II. La critique; le feuilleton de Geoffroy.

I

Sous le Consulat, Geoffroy constatait que l'amour du théâtre, déjà très développé chez les Parisiens d'avant la Révolution, s'était accru depuis lors au point de devenir presque une « fureur » : mais au lieu de s'en féliciter, comme il eût été naturel de la part d'un critique dramatique, le moraliste morose s'affligeait à la pensée que cette vogue des spectacles tenait à « un dégoût total de la conversation, des plaisirs domestiques, et une espèce d'anéantissement de l'âme (1) ». Sans adopter une explication aussi pessimiste, on peut admettre que la suppression d'un bon nombre des anciens centres de société, que l'afflux à Paris de beaucoup de fonctionnaires et de législateurs de souche provinciale, sans attaches dans la ville, contribuaient à peupler les salles de théâtre. Il va sans dire néanmoins que ce grand concours de spectateurs était chose toute relative, et ne saurait entrer en comparaison avec les

(1) *Journal des Débats*, 23 nivôse an X (feuilleton).

foules deux ou trois cents fois renouvelées qui se pressent à nos « pièces à succès », depuis que la facilité des communications a fait de Paris le lieu de divertissement de la France et des deux mondes.

En même temps que l'encombrement croissant des salles de spectacles, Geoffroy déplorait, au Théâtre-Français surtout, la disparition ou tout au moins le progressif effacement de ces vieux amateurs, hommes de goût et de savoir, qui jadis remplissaient et gouvernaient le parterre, juges sévères et incorruptibles, dont les arrêts étaient à la fois attendus et redoutés : « C'est une espèce à peu près détruite. Le peu qu'il en reste rend des oracles auxquels on croit comme les Troyens à ceux de Cassandre (1)... La plupart des jeunes gens qui composent le parterre n'ont pas même l'idée des qualités les plus essentielles à un bon acteur; ... nés peu de temps avant nos troubles, quand ils ont commencé à fréquenter le théâtre, ils l'ont trouvé déjà corrompu... Il n'y a plus que quelques vieillards qui aient vu Lekain, Clairon, Bellecour et Préville; et ces vieillards passent pour des radoteurs (2). » Aussi bien que des anciennes traditions de la scène, le parterre renouvelé était ignorant du répertoire : on pouvait lui présenter un effronté plagiat sans que nul s'aperçût du larcin (3).

Le dimanche (4), le parterre offrait une physionomie spéciale : ce jour-là, il était envahi par les écoliers, les commis, les boutiquiers, voire les ouvriers d'art, tous

(1) *Journal de l'Empire*, 16 février 1811 (feuilleton).
(2) *Ibidem*, 26 octobre 1811.
(3) *Journal des Débats*, 3 pluviôse an IX (feuilleton).
(4) Il s'agit bien entendu du dimanche *soir*, car les *matinées*, comme nous dénommons très improprement les représentations données dans l'après-midi des dimanches et fêtes, ne datent que de la troisième République.

auditeurs de bonne composition et d'humeur enthousiaste, les uns récitant avec ferveur pendant les entr'actes des tirades de la tragédie qui était sur l'affiche (1), les autres au contraire témoignant de leur naïve et expansive admiration pour les beautés dont ils recevaient la révélation (2). Napoléon eut la velléité de réduire à vingt sous, le dimanche, le prix des places de parterre au Théâtre-Français, dans l'intérêt de ce public populaire, si vibrant et si sympathique (3).

Les jours de semaine, l'attitude du parterre était également bruyante, mais infiniment moins débonnaire (4), et très différente de la placidité, devenue déjà légendaire, des publics parisiens du vingtième siècle. Turbulent et agressif, avant même le lever du rideau le parterre se divertissait à faire l'inspection et la police du reste de la salle, ne se privant ni de réflexions impertinentes, ni d'injonctions cavalières. Tantôt il rappelait à l'ordre une spectatrice, de nationalité étrangère, qui par inadvertance laissait pendre son châle sur le rebord de sa loge (5). Tantôt, se posant en champion de la vieille chevalerie française méconnue, il intimait à quelques spectateurs masculins l'ordre de céder leur place à des dames assises derrière eux; non seulement on déférait

(1) *Journal des Débats,* 10 messidor an X.

(2) Cf. un article de Mlle de Meulan, reproduit dans le recueil *Temps passé,* t. I, p. 93.

(3) Discussion en Conseil d'État, 18 avril 1806 : Pelet de la Lozère, *Opinions de Napoléon,* p. 289. L'empereur, se ravisant, biffa lui-même l'article qui édictait cette réduction dans le projet qui devint le décret du 8 juin 1806.

(4) Un article du *Publiciste* du 2 germinal an X, qui s'étonne et s'indigne presque de la bénignité du parterre, ne me paraît pas devoir être pris au sérieux (Aulard, *Paris sous le Consulat,* t. II, p. 793).

(5) Rapport du préfet de police, 23 frimaire an XI (14 décembre 1802) : *Ibidem,* t. III, p. 478.

à cette sommation, mais l'un de ceux qui s'exécutaient demandait la parole pour débiter ce fade madrigal : « En vous obéissant, je suis l'impulsion de mon cœur (1). »

Exigeant à l'égard des autres auditeurs, le parterre l'était bien davantage encore avec les acteurs. Il entendait d'abord (en quoi il était peut-être dans son droit) que les changements inopinément apportés soit à la composition du programme, soit à la distribution des rôles, fussent soumis à l'agrément des spectateurs. Ces modifications de la dernière heure survenaient fréquemment, comme il a été dit, par suite du surmenage de certains artistes et du manque de zèle de certains autres : de là de continuels incidents. Parfois le parterre, en veine de magnanimité, daignait agréer les excuses qu'on lui présentait en termes naïvement réalistes, bien à leur place dans la maison de Molière ; c'est ainsi que le secrétaire consignait gravement aux registres, à la date du 8 frimaire an X (29 novembre 1801) : « Au moment de commencer le spectacle, le c. Florence est venu annoncer que le c. Dazincourt se trouvait attaqué d'une violente colique. Le public a accepté la proposition de laisser lire le rôle par le c. Larochelle (2). » Mais le parterre se montrait souvent d'humeur moins accommodante. Le 10 février 1803, après la représentation du *Menteur*, on vint annoncer qu'un accident survenu à Mlle Mézeray empêchait de jouer le *Séducteur amoureux*, et que pour seconde pièce les comédiens proposaient l'*École des Maris* : ce fut aussitôt une tempête de réclamations, que l'éloquence du commissaire de police

(1) *Journal des Débats*, 29 prairial an XII (ce fait et le précédent se sont passés au théâtre Feydeau, mais les bruyantes exigences du parterre étaient partout les mêmes).

(2) Arch. Com.-Fr.

fut impuissante à apaiser; il fallut baisser la toile, et la représentation ne s'acheva que devant une salle à moitié vide, après l'arrestation de deux « provocateurs (1) ». Le charivari fut pire encore le 19 octobre suivant; quand Larochelle annonça qu'une subite indisposition de Saint-Prix forçait de substituer *Tancrède* à *Mithridate*, il y eut des murmures significatifs, lesquels firent place aux vociférations lorsqu'on apprit que le rôle d'Aménaïde ne serait tenu ni par Mlle Duchesnois, ni par Mlle George, mais par Mlle Gros. Beaucoup de spectateurs sortirent en se faisant rembourser; d'autres s'obstinèrent à hurler, et l'on finit par en arrêter trois, après quoi le rideau put enfin se lever sur *Tancrède* (2). Une autre fois, désireux d'esquiver les protestations du public, les comédiens eurent l'idée, la fâcheuse idée, de substituer sans annonce le *Florentin* à *Sganarelle* : le parterre ne s'aperçut du changement qu'à la troisième scène, mais alors, exaspéré par sa méprise même, il se livra à un tel vacarme que les acteurs durent regagner la coulisse; après avoir parlementé, présenté des excuses, on se décida à jouer *Sganarelle*, avec deux rôles lus (3).

Dans ses jours de mauvaise humeur, le parterre n'était pas tendre pour les claqueurs, qui étaient littéralement expulsés de la salle (4). Il faut dire que la claque manquait trop souvent de discrétion : au printemps de 1803,

(1) Tableau de la situation de Paris et rapport du préfet de police, 22 pluviôse an XI (11 février 1803) : AULARD, *Paris sous le Consulat*, t. III, p. 646 et 649.

(2) Rapport du préfet de police, 27 vendémiaire an XII (20 octobre 1803) : *Ibidem*, t. IV, p. 440. Cf. le récit de Geoffroy dans le feuilleton du *Journal des Débats* du 28 vendémiaire an XII.

(3) Rapport du préfet de police, 10 frimaire an XII (1er décembre 1803) : *Ibidem*, t. IV, p. 541.

(4) Mlle GEORGE, *Mémoires*, p. 47.

n'imagina-t-on pas de la renforcer de deux douzaines d'enfants munis de bâtons, « à l'effet de frapper le plancher dans les moments d'enthousiasme et d'ajouter ainsi le plus possible au bruit trop modéré des pieds et des mains (1) » !

On ne ménageait point aux comédiens les applications malicieuses ou désobligeantes. Nous avons dit comment il fallut à la fin supprimer du rôle de Junie, dans *Britannicus*, le vers sur l'entrée chez les vestales, qui provoquait presque toujours des ricanements à l'adresse de l'actrice. A la représentation de retraite de Mme Vestris, lors de l'apparition des chanteuses des chœurs, le parterre couvrit d'applaudissements ironiques ce vers d'Élise, dans *Esther :*

Ciel ! quel nombreux essaim d'innocentes beautés (2) !

Ceci était encore relativement anodin : mais le parterre était particulièrement rigoureux, cruel même, à l'égard des débutants. Nous en avons fourni incidemment la preuve en racontant l'accueil très réservé, presque hostile, fait à certains acteurs qui devaient fournir dans la suite une carrière honorable. A l'automne de 1802, où la tradition du premier début à Versailles existait encore, le public parisien qui s'était rendu dans cette ville ne laissa même pas le jeune Plantou achever son rôle de Mahomet, dans la tragédie de ce nom (3). Quatre ans plus tard, en débutant dans le rôle de Séide, de cette même tragédie de *Mahomet*, Auguste Thénard se heurta

(1) *Journal de Paris,* 28 floréal an XI (Aulard, *Paris sous le Consulat,* t. IV, p. 86-87).

(2) Rapport du préfet de police, 14 prairial an XI (3 juin 1803) : *Ibidem,* t. IV, p. 128.

(3) Registres, 23 brumaire an XI (14 novembre 1802) : Arch. Com.-Fr.

à l'évidente mauvaise volonté d'une partie du public : mais comme il avait des amis non moins décidés, les deux camps échangèrent des apostrophes, et faillirent en venir aux mains (1). On comprend, on excuse presque les acteurs qui dans ces conditions cherchaient à se concilier à prix d'argent les bonnes grâces du parterre, en traitant avec des « chefs de cabales » qui distribuaient des billets à leurs affidés (2).

Les faveurs même du parterre, éminemment précaires, risquaient de tourner en manifestations courroucées, si les acteurs apportaient trop peu d'empressement à marquer leur gratitude. Il arrivait qu'à la fin de la tragédie, par fatigue ou par insouciance, les comédiens rappelés gagnaient leur loge au lieu de reparaître sur la scène : les bravos en ce cas ne tardaient pas à se changer en signes d'improbation, et parfois même le parterre, exaspéré que ses désirs n'eussent point été obéis comme des ordres, s'opposait bruyamment à ce qu'on jouât la seconde pièce (3).

Aux premières représentations et aux reprises, le public témoignait fréquemment sa satisfaction en réclamant non seulement les acteurs, mais l'auteur, qui simulait la modestie et feignait de se laisser traîner sur la scène par deux ou trois de ses interprètes. Cette pratique, très rare au dix-huitième siècle, avait fini par passer en usage quand une pièce réussissait (4).

En dehors des allusions pour ainsi dire classiques, qu'il était de tradition de souligner, et qui foisonnaient

(1) *Journal de l'Empire*, 4 août 1806 (feuilleton).

(2) L'un de ces chefs de cabales fut en 1813 puni par mesure administrative d'une détention de quinze jours à la Force (Bulletin de police du 30 juillet 1813 : AF. IV, 1530).

(3) *Journal de l'Empire*, 24 octobre 1812 (feuilleton).

(4) Alissan de Chazet, *Mémoires*, t. I, p. 282.

surtout dans les tragédies de Voltaire, le parterre du Théâtre-Français était expert à saisir les passages, les répliques qui pouvaient s'appliquer aux personnages ou aux événements du jour. Dès le 19 brumaire an VIII, il applaudissait à tout rompre ce vers de la médiocre pièce des *Femmes politiques :*

La séance d'hier fut très intéressante.

A d'autres époques, au contraire, notamment après la proclamation de l'Empire et le procès de Moreau, les éléments frondeurs dominaient, ou du moins ils osaient se manifester. Certain soir de l'été de 1804, une partie du parterre imposait violemment silence aux quelques personnes, plus ou moins gagées par la police, qui applaudissaient la tirade de l'exempt dans *Tartuffe :*

Nous vivons sous un prince ennemi de la fraude,
. . . . . .

Pour mieux accentuer la leçon, on saluait ensuite d'une double salve, dans une petite pièce d'Andrieux, une phrase insignifiante sur le danger de dire la vérité (1). Est-il besoin de rappeler les bravos tendancieux qui transformèrent en pièces d'opposition *Édouard en Écosse* et l'*Intrigante?*

La police, qui n'avait pas et ne cherchait pas à avoir la main légère, s'employait rudement au maintien du bon ordre, en imposant silence aux siffleurs et perturbateurs, en les expulsant à coups de poing et de gourdins, quand ils ne formaient pas la majorité. Elle s'efforçait aussi de prévenir ou de réprimer les allusions antigouvernementales, mais son tact n'était pas toujours à la hauteur de son zèle. Comme on acclamait un jour, sans

(1) Rapport du préfet de police, 17 messidor an XII (6 juillet 1804) : F7, 3832.

l'ombre d'arrière-pensée, Mlle Duchesnois après les imprécations de Clytemnestre, dans *Iphigénie*, un inspecteur général de police pris de vin ou frappé de démence s'avança au bord du balcon en criant au parterre : « A bas les brigands ! arrêtez les Anglais ! » Après un instant de stupeur, on lui répondit de tous côtés par le cri : « A Bicêtre ! » mais le calme fut malaisé à rétablir (1). En 1806, lors des débuts orageux du jeune Thénard, le commissaire affolé fit entrer des soldats dont quelques-uns dégainèrent, et l'on put croire que le sang allait couler : heureusement Fouché, qui assistait à la représentation, prévint le danger en donnant à la force armée l'ordre de se retirer immédiatement, et l'apaisement se fit pour un temps (2).

II

Une génération éprise de théâtre devait aimer non seulement à fréquenter les spectacles, mais à en entendre parler. Au dix-huitième siècle déjà, les journaux, les correspondances littéraires, comme celle de Grimm, faisaient aux nouveautés et aux nouvelles dramatiques une part de plus en plus large. Cette tradition se perpétua au lendemain de la Révolution : le médiocre rimeur la Chabeaussière dans la *Décade*, Pauline de Meulan dans le *Publiciste*, Rœderer lui-même à l'occasion dans le *Journal de Paris*, signalaient, commentaient les premières

(1) Chaptal à Napoléon, 16 messidor an XII (5 juillet 1804) : AF. IV, 1050 (le ministre déclare impossible de découvrir, dans les applaudissements du parterre, la moindre intention d'allusion ou d'application).

(2) Bulletin de police du 1er août 1806 : AF. IV, 1497.

représentations et les débuts. Mais le véritable créateur de la critique dramatique, le seul dont le nom et dans une certaine mesure l'œuvre aient survécu, c'est Geoffroy, le fondateur du feuilleton du *Journal des Débats* (1).

Geoffroy était un Breton, qui eut l'art de renouveler son talent aux approches de la soixantaine. Après de fortes études au collège des jésuites de Rennes, il était entré en 1758 au noviciat de Paris et avait prononcé ses premiers vœux, suivis de trois années de philosophie approfondie à Louis-le-Grand. Lors de la dispersion de la Compagnie de Jésus, il avait pris le petit collet pour entrer dans l'Université, ce qui le fit indéfiniment traiter par ses adversaires d'*abbé* Geoffroy; en réalité, il ne reçut jamais même les ordres mineurs, et put plus tard se marier sans la moindre dispense. C'est pendant qu'il était attaché à l'Université qu'il commença à suivre les représentations dramatiques, comme précepteur des fils du financier Boutin. Bientôt il quitta l'enseignement pour le journalisme, et devint à l'*Année littéraire* le collaborateur, puis le successeur de son compatriote Fréron, menant avec lui et comme lui une acharnée campagne contre les philosophes et les novateurs en général. Après avoir couru d'assez sérieux dangers pendant la Révolution, Geoffroy en était réduit pour vivre aux humbles fonctions de maître d'école, quand Bertin, qui venait de réorganiser le *Journal des Débats*, eut l'inspiration de lui offrir la rédaction du feuilleton dramatique.

(1) Sur la vie et l'œuvre de Geoffroy, la meilleure source est le ivre de M. Marc des Granges, auquel je renvoie ici une fois pour toutes. De copieux extraits des feuilletons de Geoffroy ont été réunis après sa mort sous le titre de *Cours de littérature française*; j'ai plutôt donné comme références les numéros mêmes du *Journal des Débats* ou du *Journal de l'Empire*.

Geoffroy fut aux *Débats* un modèle d'assiduité. Son premier feuilleton parut le 11 ventôse an VIII (2 mars 1800), c'est-à-dire cinq semaines après la transformation du journal. Dès lors, et jusqu'à sa mort, survenue le 27 février 1814, ses feuilletons se succédèrent à peu près tous les deux jours, avec une régularité qui ne connaissait ni vacances ni chômage : en quatorze ans, il ne s'octroya que trois congés, comprenant en tout cinquante-trois jours. Il signa seulement à partir du 15 septembre 1810, mais dès l'apparition des premiers feuilletons anonymes, la personnalité de l'auteur n'était un secret pour personne.

La disposition matérielle du *feuilleton*, placé au bas de la première page du journal, était une innovation qui attirait l'attention, et contribua sans doute au succès. Sur la vivacité et la constance de ce succès, tous les témoignages contemporains sont d'accord. « Je déjeunais », a raconté plus tard Stendhal, « au café Hardy, alors à la mode, avec de délicieux rognons à la brochette. Eh bien! les jours où il n'y avait pas de feuilleton de Geoffroy, je déjeunais mal (1). » Tout en essayant de railler l'autorité de Geoffroy, de Jouy constatait combien elle était respectée, lorsqu'il mettait ce propos dans la bouche d'un prétendu bourgeois du Marais : « Quand j'ai entendu Talma, j'attends que le feuilleton me dise qu'il a bien joué... Je n'assiste plus aux premières représentations, je veux savoir d'avance les endroits où je dois rire et pleurer (2). » Dans une conversation tenue sous le Consulat, comme on faisait grief à l'un des propriétaires ou commanditaires des *Débats*, le tribun Chabaud, des discourtoises polémiques de Geoffroy contre Népomucène

(1) *Souvenirs d'égotisme*, p. 97.
(2) *L'Hermite de la Chaussée d'Antin*, t. I, p. 65.

Lemercier et tant d'autres écrivains contemporains, Chabaud répliquait vivement : « Vous me reprochez d'employer Geoffroy : eh bien! tout le monde veut l'avoir; plusieurs journalistes lui ont offert mille écus de plus que nous ne lui donnons, et de ce nombre est Rœderer (1). Les opinions et le ton de Geoffroy sont pour nous de peu d'importance. L'essentiel est qu'il fait venir l'eau au moulin (2). » C'est ainsi que Geoffroy et son feuilleton survécurent aux crises qui modifièrent la direction du *Journal des Débats* ou *de l'Empire*, et même à la dépossession arbitraire des Bertin. Le critique était brouillé de vieille date avec le directeur imposé par le gouvernement, Étienne, dont il avait malmené les productions dramatiques : Étienne fut prodigue de mauvais procédés à son égard, mais n'osa jamais le congédier, de peur de mécontenter les abonnés.

Nous avons tout d'abord quelque peine à comprendre cette vogue, car les feuilletons de Geoffroy ne nous offrent plus guère qu'un intérêt historique. La forme en est le plus souvent lourde, avec des élégances pédantesques et de fatigantes prétentions au badinage mythologique. Par exemple, au lieu de dire tout simplement qu'un jeune acteur abordait la tragédie après la comédie, Geoffroy préférait ce tour galant : « Le débutant a déjà fait sa cour à Thalie; mais il offre ses premiers hommages à Melpomène (3). » Ce jargon ne choquait alors à peu près personne. D'autre part, toutes les occasions étaient bonnes au feuilletoniste pour débiter une leçon

(1) Directeur ou inspirateur du *Journal de Paris*, feuille amie des philosophes.

(2) Remacle, *Relations secrètes des agents de Louis XVIII*, p. 447-448.

(3) *Journal de l'Empire*, 13 juillet 1811 (feuilleton).

d'histoire, de littérature, de morale, où se retrouvait le ton et parfois la férule du régent de collège. Comme on l'a remarqué (1), ce défaut même lui était une recommandation auprès d'un public qui portait à la tradition classique un respect presque superstitieux, mais dont l'instruction présentait en général des lacunes considérables, par suite de la Révolution qui avait interrompu les études et bouleversé les rangs sociaux; les Parisiens du temps de Napoléon allaient sans répugnance à l'école de Geoffroy. Les polémiques interminables contre les philosophes, dénoncés comme responsables des excès révolutionnaires, passionnaient les esprits à une époque où il y avait encore tant de voltairiens et où les souvenirs du cataclysme étaient si récents. Enfin Geoffroy, obligé de prendre la plume tous les deux jours, désertait de temps à autre les sommets de la controverse littéraire ou philosophique pour descendre à ces menues indiscrétions de coulisses dont nos compatriotes ont toujours été friands, et qui avaient alors, comme le feuilleton lui-même, la saveur de la nouveauté. Son collaborateur Hoffmann, qui ne l'aimait guère et qui fut souvent en controverse avec lui, exagérait sans doute, mais ne trahissait point tout à fait la vérité, quand il prêtait à Geoffroy ce programme : « A défaut d'anecdotes, j'apprendrai au public que le premier acteur s'est fait doubler pour aller à sa maison de campagne; que la débutante a été victime d'une intrigue de coulisses; que la reine a fait un voyage dans le Nord; que l'ingénuité a fait un enfant (2). »

Ce serait faire tort à Geoffroy, et partager à son égard l'injustice de la plupart des littérateurs ses contempo-

(1) Des Granges, *Geoffroy*, p. 121-123.
(2) *Dialogues critiques*, p. 192.

rains, que de laisser supposer qu'il ne réussit que par ses défauts. Quand la passion ou la contradiction l'animaient, il montrait une verve triviale et volontiers brutale, mais puissante, éloquente, qu'un maître de la critique a rapprochée, « toute proportion gardée », de celle de Maury (1). L'érudition qu'il étalait complaisamment était vaste et sûre, du moins en ce qui concerne l'antiquité et la littérature française classique, car il s'intéressait peu aux modernes et les connaissait mal ; un autre collaborateur des *Débats*, l'abbé de Feletz, disait malicieusement : « *Le Voyage d'Anacharsis* est peut-être le dernier livre moderne qu'il ait lu (2). » Par une heureuse rencontre, il alliait la chaleur de l'argumentation à un imperturbable bon sens, qui l'a presque toujours heureusement servi, et qui parfois lui a inspiré des vues vraiment neuves et presque profondes (3).

Comme théoricien de l'art dramatique, ses préférences allaient au pur classicisme (il avait écrit un commentaire sur Racine), et nul ne fut plus dur pour ceux qui déformaient l'idéal racinien en prétendant indéfiniment le reproduire. Obéissant à ses rancunes contre l'homme et le philosophe, Geoffroy jugeait l'œuvre tragique de Voltaire avec une sévérité que la plupart des contemporains traitaient de blasphématoire, et qui nous paraît à peine suffisante. Malgré ses répugnances à l'endroit du drame shakespearien, il avait par moments, on l'a vu, l'intuition que l'art dramatique ne pouvait éternellement s'étioler dans des formes vieillies, et qu'une rénovation

(1) Sainte-Beuve, *Causeries du Lundi*, t. I, p. 381.
(2) *Ibidem*, t. I, p. 377.
(3) « Quelle bonne et solide caboche que ce Geoffroy ! Et que le bon sens peut aller loin ! » (Jules Lemaître, *Impressions de théâtre*, t. X, p. 271.)

totale était proche. Un de ses plus brillants successeurs lui a peut-être fait la part trop belle en déclarant qu' « il a vraiment pensé sur le théâtre tout ce que pouvait penser, de son temps, un homme de la plus vive intelligence (1) ». Il lui a sans doute manqué, non pas la connaissance de la mentalité de ses contemporains, mais une certaine dose de sympathie et de curiosité, ce qui donne tant de charme à telle page de Mme de Staël sur l'avenir de l'art dramatique en France.

Geoffroy était moins un moraliste chrétien qu'un moraliste simplement « réactionnaire », pour emprunter un mot au vocabulaire politique moderne (2). Savait-il que le public auquel il s'adressait était presque tout entier en défiance des influences religieuses? Imitait-il la sévère réserve des purs classiques, comme Boileau? Les croyances dogmatiques de l'ancien novice des jésuites avaient-elles, chez Geoffroy ainsi que chez tant d'autres, subi une éclipse après la dispersion de la fameuse Compagnie? Toujours est-il que sa critique, éminemment respectueuse des choses religieuses, les évite le plus souvent qu'elle peut, et n'est jamais pénétrée de ce souffle chrétien qui avait fait sa réapparition avec Chateaubriand. En revanche, le vieillard ne parle des mœurs du jour qu'avec un pessimisme chagrin; ses doléances sont interminables sur les méfaits de la philosophie, sur la disparition, non point de l'ancien régime, mais de l'ancienne société, où les familles étaient mieux ordonnées, les conditions sociales mieux définies, l'ambition

(1) *Livre du centenaire du Journal des Débats,* p. 416 (chapitre de M. Jules Lemaître).

(2) C'est une pure impression personnelle que j'indique ici, et je n'ai trouvé cette distinction, peut-être mal fondée, ni dans le livre de M. des Granges, ni dans aucun des jugements portés sur Geoffroy.

et la soif du lucre moins dévorantes. C'est le pur *laudator temporis acti*, qui traduit parfois ses regrets par d'heureux traits de satire, mais qu'il ne faut croire tout à fait sur parole ni quand il exalte le passé, ni quand il vilipende le présent.

Avec les personnes, Geoffroy était violent jusqu'à la discourtoisie, jusqu'à la brutalité. Il a été donné plus haut des échantillons de son parti pris contre Talma et contre Mlle Duchesnois; à propos d'une jeune tragédienne qui persévérait après un premier essai défavorable, il avait la cruauté d'écrire : « La débutante a du courage et du caractère; elle a voulu convaincre les plus incrédules qu'elle n'avait aucune vocation pour le théâtre (1). » A l'inverse, il était systématiquement élogieux pour Mlle George, dont la beauté l'avait ébloui, et systématiquement indulgent pour Mlle Volnais, qui avait eu l'adresse de lui persuader qu'elle tremblait devant ses arrêts (2). A l'égard des autres acteurs, Geoffroy se montrait généralement impartial, en marquant une tendance à la sévérité.

Ses polémiques avec les auteurs dramatiques qui protestaient contre ses appréciations, ou avec les autres publicistes et critiques, montaient rapidement à une vivacité d'invectives digne des humanistes de la Renaissance ou des controversistes du dix-huitième siècle : on reconnaissait la tradition de Fréron (3). Un piquant inci-

(1) *Journal de l'Empire*, 23 octobre 1807.

(2) Duchesse D'ABRANTÈS, *Mémoires*, t. III, p. 450.

(3) « Si Geoffroy se contraignait si peu sur Voltaire et Rousseau, les deux idoles du siècle, on peut penser qu'il se gênait encore moins quand il rencontrait sur son chemin l'abbé Morellet, Suard, Rœderer, Chénier. Il a engagé avec eux tous des querelles où il s'est porté à d'incroyables injures. Il me semble entendre un de ces personnages du troisième ordre dans Molière,

dent se produisit dans l'été de 1806, après la représentation de la *Mort de Henri IV*, de Legouvé. Geoffroy, sans beaucoup ménager la pièce, avait encouragé cet essai de tragédie moderne. Le *Publiciste* du 11 juillet 1806 publia, sous les initiales *A. M.*, un article de pure critique littéraire, où l'on soutenait contre Geoffroy que le cadre de la tragédie classique se prêtait mal aux épisodes de l'histoire moderne. La contradiction était fort courtoise : mais le feuilletoniste, s'imaginant que ces initiales désignaient le vieil abbé Morellet, l'un des derniers survivants des encyclopédistes, perdit tout sang-froid, et inséra dans le *Journal de l'Empire* du 15 juillet une riposte d'une violence inouïe, où il quittait le terrain primitif de la controverse pour se déchaîner contre Morellet, ses amis les philosophes et leur responsabilité dans la Révolution. Le mystérieux *A. M.* répliqua qu'il n'avait rien de commun avec Morellet, et que Geoffroy prenait une attitude de délateur, en provoquant les sévérités gouvernementales contre un vieillard inoffensif. La querelle, où intervinrent Suard et Morellet lui-même, fit du bruit, et l'on ne tarda pas à savoir que le prétendu André Morellet était un jeune auditeur au Conseil d'État, Brugière de Barante, qui avait signé des deux premières lettres de l'un de ses prénoms (Amable). Tels furent les débuts littéraires, involontairement tapageurs, du futur historien des ducs de Bourgogne. Sans le punir ni même le réprimander, Napoléon jugea à propos, dans son propre intérêt, de le dépayser pour quelques semaines; l'empereur découvrit opportunément que certaines dépêches diplomatiques urgentes ne pouvaient être portées à Madrid que par un auditeur (1).

un de ces bons bourgeois qui s'en donnent à gorge chaude, et à qui la *gueule*, comme on disait alors, ne fait pas faute. » (SAINTE-BEUVE, *Causeries du Lundi*, t. I, p. 381.)

(1) BARANTE, *Souvenirs*, t. I, p. 155-156.

Geoffroy a dû être austère dans ses mœurs (1), car des adversaires acharnés à le diffamer n'ont jamais articulé contre lui le grief, auquel les critiques dramatiques sont si facilement exposés, d'avoir réclamé les bonnes grâces des actrices en échange d'articles favorables ou indulgents. En revanche, on a raillé, en prose et en vers, sa goinfrerie et même ses prétendues habitudes d'ivrognerie (2). Ce qui paraît incontestable, c'est que, comme tel ou tel de ses contemporains issu d'une condition modeste et arrivé un peu tard à l'aisance, par exemple comme ce cardinal Maury à qui Sainte-Beuve l'a comparé, Geoffroy aimait la grosse bonne chère. Probablement aussi il avait le tort, par gourmandise plus que par cupidité, de tolérer que les marchands de comestibles lui fissent hommage d'échantillons de leurs produits, à charge pour lui d'y consacrer une mention élogieuse soit dans les espaces libres du feuilleton (3), soit même dans le corps du journal. Étienne prenait des airs indignés pour dénoncer cette pratique, fâcheuse assurément, mais plus défendable que sa propre présence au journal comme mandataire de la police (4).

(1) Entraîné par son culte fanatique pour l'antiquité, Geoffroy reproduisit d'après un historien grec, dans certain feuilleton dont on me dispensera d'indiquer la date, une anecdote franchement obscène; le surlendemain, un entrefilet émané de la direction pria très sèchement le public d'excuser cette erreur.

(2) Une épigramme anonyme faisait dire à une femme ou à une muse :

Je demande au docteur Pinton,
Dût-il me trouver indiscrète,
Si feuilleton vient de feuillette,
Ou feuillette de feuilleton.

(3) Le feuilleton comportait souvent alors, à la suite d'un article de critique dramatique ou littéraire, quelques entrefilets, généralement consacrés à des annonces.

(4) Le 15 décembre 1808, Étienne, déjà censeur ou rédacteur imposé, écrivait à l'un des frères Bertin pour se plaindre de l'in-

C'est de là sans doute qu'est dérivée la légende de la vénalité de Geoffroy et même de sa femme, légende accréditée par les auteurs dramatiques du temps (1), et qui est devenue, comme celle de la sottise de Mlle Duchesnois, une sorte de tradition transmise de génération en génération (2). Pour peu qu'on se donne la peine de la contrôler, on ne trouve que des allégations impré-

subordination de Geoffroy : « ... Je vous prie de lui renouveler aussi l'invitation que je lui ai faite plusieurs fois de ne point annoncer de comestibles, et surtout de n'en point recevoir. Il y a quelques jours encore qu'un marchand de moutarde s'est présenté au bureau du journal et a cru pouvoir exiger qu'on annonçât sa marchandise, parce que M. Geoffroy en avait accepté des échantillons. Tout cela est de la dernière indécence... » *(Livre du centenaire du Journal des Débats,* p. 70, note.)

(1) Étienne articulait expressément le grief, après la représentation au théâtre Louvois de sa comédie de la *Jeune femme colère,* dans une lettre au *Courrier des Spectacles* (9 brumaire an XIII), lettre à laquelle Geoffroy répliqua dans les *Débats* du 12 par un spirituel feuilleton, intitulé le *Jeune homme colère.* D'autre part, Alexandre Duval a écrit après la mort de Geoffroy : « Semblable au Jupiter Tonnant, il ne se laissait désarmer que par les plus prompts sacrifices : aussi portait-on sur ses autels des cachemires, des diamants, de la vaisselle d'or et d'argent. » (*Œuvres,* t. I, p. 343, note.)

(2) Quelques jours après le coup d'État de 1851, Jules Janin, chargé de la critique dramatique au *Journal des Débats,* se lamentait de ne plus pouvoir écrire d'articles politiques : « On me dit, pour me consoler, que je vais prendre la position de Geoffroy. On ne sait pas quelle douleur on me cause lorsqu'on me rappelle que j'ai pour confrère ce Geoffroy, ce bandit, ce gredin sans talent, cette créature vénale et vendue, ce pédant, qui finissait son méchant feuilleton par l'éloge commandé et soldé du Bonaparte. Il y a de ces consolations qui vous produisent l'effet d'un coup de bâton. » (A Charles de Lacretelle, 23 décembre 1851 ; lettre publiée par M. Pierre de Lacretelle dans le *Journal des Débats* du 26 juillet 1910.) Cette diatribe ne saurait assurément constituer une charge sérieuse contre Geoffroy, qui était mort depuis trente-sept ans et que Jules Janin n'avait jamais connu : mais elle établit tout au moins la mauvaise réputation persistante du feuilletoniste, dans la maison même où s'était fondée sa notoriété.

cises ou fantaisistes, sans l'ombre d'un commencement de preuve (1).

Tout en maudissant la philosophie et la Révolution, Geoffroy était sincèrement, ardemment gouvernemental, parfois avec un soupçon de servilité. Avant la proclamation de l'Empire, avant même l'institution du Consulat à vie, il célébrait la légitimité de l'établissement napoléonien, prenant texte d'une reprise de la *Mort de César* pour reprocher à Voltaire et à Montesquieu d'avoir exalté Brutus aux dépens du dictateur : « Dans l'affreux chaos d'un État où l'on ne connaissait plus que la loi du plus fort, le chef qui rétablit l'ordre sous un titre légitime déféré par le peuple n'est point l'usurpateur de la puissance souveraine, mais le bienfaiteur de la patrie et le restaurateur de la République (2). » L'allusion était transparente, et la flatterie un peu grosse. Le chef de l'État pourtant en voulait à Geoffroy de faire obstacle, par des attaques trop vives contre les tenants de la philosophie, à son programme d'oubli du passé et de réconciliation nationale; il ne goûtait pleinement que le parti pris du feuilletoniste « d'attaquer l'Angleterre dans ses modes, ses usages, sa littérature, sa constitution. Geoffroy n'est recommandable que sous ce point de vue », écrivait l'empereur à Fouché, « et c'est le grand mal que nous a fait Voltaire de tant nous prêcher l'anglomanie (3). »

Fouché lui-même était assuré de ne pas déplaire en traitant Geoffroy comme jadis Malesherbes, directeur de la librairie, avait traité Fréron, c'est-à-dire en gênant

(1) Des Granges, *Geoffroy*, p. 228-234.
(2) *Journal des Débats*, 7 messidor an IX (feuilleton).
(3) 12 prairial an XIII (1er juin 1805), de Milan : *Correspondance*, 8821.

ou en modérant d'office sa polémique, ce qui équivalait à prendre parti pour ses adversaires. Odieusement diffamé par Luce de Lancival dans le pamphlet en vers de *Folliculus*, qui avait librement circulé, Geoffroy avait cédé à la tentation très excusable de profiter de la représentation d'*Hector* pour prendre sa revanche. Le ministre de la police se vantait d'avoir expurgé son feuilleton, en lui faisant retrancher toutes les personnalités injurieuses (1). Sous forme de conseil, l'avis aurait eu du bon; imposé comme un ordre, ce n'était plus qu'un abus d'autorité.

L'indépendance hargneuse de Geoffroy était naturellement faite pour provoquer l'indignation des comédiens, gent non moins irritable que celle des poètes. Dugazon, dont le critique n'épargnait pas le jeu trop souvent trivial, se permit de faire une addition au texte de Beaumarchais et d'insérer dans son rôle de Figaro du *Mariage* une allusion injurieuse à Geoffroy (2). A l'automne de 1802, Picard, doublement mécontent du feuilletoniste, comme auteur dramatique et comme directeur d'une troupe, organisa une sorte de coalition dont faisaient partie avec le théâtre Louvois, qu'il dirigeait, le Théâtre-Français, le théâtre Feydeau (Opéra-Comique) et le Vaudeville : les quatre administrations liguées annoncèrent que désormais l'annonce de leurs pièces et l'entrée gratuite de leurs salles seraient uniquement réservées au *Moniteur* et au *Journal de Paris*, ce qui était une manière d'exclure indirectement Geoffroy et les journalistes moins réputés qui s'inspiraient de sa sévérité. L'affaire fit grand bruit, comme toutes les querelles où sont mêlés les gens de

(1) Addition autographe de Fouché au Bulletin de police du 4 février 1809 : AF. IV, 1505.

(2) Des Granges, *Geoffroy*, p. 492.

de théâtre (1). Il ne se trouva guère que la revêche et philosophique *Décade* pour prendre ouvertement le parti des comédiens qui s'insurgeaient contre « ce nouveau genre de souveraineté,... ce ridicule tribunal (2) ». Les rieurs furent presque tous du côté de Geoffroy, qui annonça que cet ostracisme le laissait parfaitement indifférent et ne modifierait nullement sa manière de faire : « Je n'avais mes entrées à aucun spectacle (3); je ne perds ni ne gagne rien à cette révolution (4). » On s'étonna d'autre part que le Théâtre-Français, placé dans une dépendance plus étroite par rapport au gouvernement, eût été laissé libre de participer à une si mesquine manifestation de rancune. Ainsi qu'il arrive toujours en pareil cas, l'exclusion fut surtout préjudiciable aux théâtres qui en avaient pris l'initiative, et on ne tarda pas à l'abroger. Dans la suite, Geoffroy n'eut à compter de la part des acteurs qu'avec des protestations individuelles, dont la plus retentissante fut la scène scandaleuse provoquée par Talma le 9 décembre 1812 (5).

Les auteurs dramatiques, les écrivains dont Geoffroy avait critiqué les œuvres ou combattu les idées, montrèrent moins de mesure encore que les comédiens. Pour donner une idée du ton qu'ils prenaient avec lui, il suffira de citer un passage de la *Décade*, qui se posait en porte-drapeau du parti philosophique : « Les représailles sont permises contre un *feuilliste* qui, n'ayant rien fait qu'une

(1) Des Granges, *Geoffroy*, p. 264-265. — Cf. Aulard, *Paris sous le Consulat*, t. III, p. 364, 381-382, 391, 397.

(2) *Décade*, an XI, t. I, p. 369.

(3) Ceci était-il bien exact? Il eut du moins par la suite la jouissance d'une loge au Théâtre-Français, comme le prouve l'incident Talma.

(4) *Journal des Débats*, 12 brumaire an XI (feuilleton).

(5) Cf. plus haut, p. 60-61.

mauvaise traduction (1), vit des injures grossières qu'il distribue journellement aux vivants et aux morts. Les soufflets qu'on lui donne sont du droit des gens (2). » Ce n'était heureusement là qu'une métaphore, mais si Talma fut seul à en venir aux voies de fait, la caricature, le pamphlet, le journal s'acharnèrent contre Geoffroy, prodiguant les accusations de gloutonnerie et de vénalité, reprenant, avec la verve en moins, les tristes précédents de la polémique de Voltaire contre Fréron. Palissot, rééditant sa *Dunciade* (laquelle pourtant avait été composée contre les philosophes), y insérait une tirade où Geoffroy, nommé en toutes lettres, était dépeint comme un monstre de l'enfer mythologique, issu d'un commerce abominable entre Cerbère et la furie Alecto. Luce de Lancival lui consacrait tout un petit poème satirique, *Folliculus*, qui voulait être mordant et qui n'était qu'insipide et injurieux; le poète s'oubliait au point de mettre en scène non seulement le feuilletoniste, mais sa femme, *Follicula*, vieille harpie qui partageait et stimulait la cupidité conjugale. C'est à ces ignominies que Fouché empêchait Geoffroy de riposter.

Quelques auteurs dramatiques imaginèrent de persifler le critique sur le théâtre même, au moyen d'allusions transparentes (car ici la censure n'aurait pas permis d'attaques directes). Ils feignirent de dédaigner leur injure personnelle, et de vouloir uniquement châtier le blasphémateur qui s'était permis de dénigrer Voltaire. Le voltairien Andrieux, qui rimait pauvrement l'anecdote et qui se croyait pourtant un maître du genre, donna au théâtre Louvois, dans l'été de 1802, un acte intitulé *Helvétius;* les affidés battirent des mains à une tirade

(1) Geoffroy avait publié en 1801 une traduction de Théocrite.
(2) *Décade,* an XI, t. I, p. 561.

contre les Zoïles assez sots ou assez envieux pour prétendre

Que le public a tort de pleurer à *Zaïre*.

En octobre 1809, ce fut le tour du Vaudeville; Gouffé, Brasier et Simonnin, trois des faiseurs habituels de la maison, s'associèrent pour composer une pièce également anecdotique, le *Mariage de Charles Collé*, où Geoffroy était non seulement bafoué, mais chansonné sous le masque de son maître Fréron :

Je sais, malgré certain journal,
Admirer l'auteur de *Zaïre;*
En vain Fréron, censeur banal,
Ose tous les jours en médire;
La gloire aux cieux porte son nom,
Ses rivaux rampent sur la terre;
Toute la prose de Fréron
Ne vaut pas un vers de Voltaire.

Ces platitudes ne mériteraient point d'être rapportées, si elles ne témoignaient indirectement du crédit de Geoffroy, par l'exaspération qu'elles révèlent chez ses adversaires. Elles prouvent aussi et le prestige superstitieux dont l'œuvre dramatique de Voltaire était encore environnée, et la perspicacité du critique, qui devança dans une certaine mesure les sévérités de l'avenir.

CHAPITRE VI

LES COMÉDIENS ORDINAIRES DE L'EMPEREUR

I. Le Théâtre-Francais au nombre des institutions officielles. — II. Napoléon au Théâtre-Français. — III. Spectacles de la cour. — IV. Déplacements officiels des acteurs du Théâtre-Français : Mayence; Erfurt; Dresde.

I

Malgré les rebuffades des grands seigneurs et les brocards des gens de lettres, la Comédie-Française n'avait cessé de prétendre sous l'ancien régime, sinon tout à fait au rang de corps de l'État, du moins à une situation quasi officielle. Après la Révolution, le Théâtre-Français reconstitué et unifié hérita de cette ambition, que favorisaient l'atténuation du préjugé hostile aux comédiens et surtout le culte grandissant des fonctions publiques. Dans une société où les agents de l'État étaient à peu près seuls à compter pour quelque chose, les acteurs du premier théâtre de Paris devaient rêver de participer à ce prestige.

On ne les découragea point toujours en haut lieu. Lors de la signature des préliminaires de Londres, les comédiens avaient-ils tâté le terrain avant d'envoyer, sous la présidence du commissaire Mahérault, une députation aux Tuileries, pour féliciter le Premier Consul? Ce qui

est certain, c'est que la démarche ne parut point déplacée, et que la députation fut reçue (1). Quand l'Empire eut été proclamé, c'est sur l'invitation expresse du préfet de la Seine que « la Comédie-Française en corps, M. Mahérault, commissaire impérial à la tête », se rendit à l'Hôtel de Ville pour prêter le serment prescrit à tous les fonctionnaires par le sénatus-consulte du 28 floréal an XII (2). Après les désastres de Russie, lors de la souscription soi-disant volontaire destinée à reconstituer la cavalerie française, les sociétaires offrirent trois chevaux (3); là encore ils agissaient ou ils étaient traités en fonctionnaires, puisque les agents de l'autorité et les membres des corps constitués furent à peu près les seuls à s'exécuter.

C'est avec une visible satisfaction que fut inscrite sur les registres de distribution, à la date du 14 messidor an XII (3 juillet 1804), la mention suivante : « Aujourd'hui les comédiens français, qui depuis la réunion prenaient en tête de l'affiche et dans leurs actes de société le titre de *Comédiens français sociétaires*, ont eu la permission de prendre en tête des mêmes affiches le titre de *Comédiens ordinaires de l'empereur* (4). » Ce changement

(1) Registres, 16 vendémiaire an X (8 octobre 1801) : Arch. Com.-Fr. Parmi les Anglais venus à Paris après la paix d'Amiens figurait le grand acteur Kemble; plusieurs sociétaires de la Comédie-Française lui offrirent chez le restaurateur Robert un dîner qui eut l'honneur d'une mention sur les registres de distribution (5 thermidor an X-24 juillet 1802 : *Ibidem*). Un peu plus tard, on donna, comme pour les têtes couronnées, un spectacle spécial, composé des *Femmes savantes* et de *Défiance et malice*, « à la demande de M. Fox, un des membres les plus célèbres du parlement d'Angleterre dans le parti de l'opposition. » (19 brumaire an XI-10 novembre 1802 : *Ibidem*).

(2) Registres, 15 prairial an XII (4 juin 1804 : *Ibidem*.)

(3) Délibération du 28 janvier 1813 : Laugier, *Documents historiques sur la Comédie-Française*, p. 86.

(4) *Ibidem*, p. 75.

de qualification impliquait pourtant beaucoup moins la consécration d'une situation officielle que la reprise d'une vieille formule monarchique; mais c'était aussi la constatation de la prédilection constante, quelque peu tyrannique ou accaparante, du nouveau souverain pour le Théâtre-Français.

II

Napoléon était au spectacle un médiocre auditeur, fréquemment distrait ou somnolent : non point, comme l'a sottement insinué une femme d'esprit égarée par la rancune, que son défaut d'instruction l'empêchât de suivre les détails d'une intrigue historique ou mythologique, ni de sentir les beautés littéraires; mais, suivant la remarque beaucoup plus judicieuse de la même personne, le grand homme était trop constamment absorbé par les préoccupations de la vie réelle pour prendre un intérêt soutenu à des aventures imaginaires (1). Pourtant, si la comédie, même la meilleure, lui parut toujours un passe-temps frivole et presque méprisable, il était souvent saisi par le pathétique des scènes capitales d'une tragédie. On sait sa persistante admiration pour Corneille, dont le théâtre était à ses yeux une école de mâles et patriotiques vertus. Ce prétendu illettré eut des fantaisies d'amateur respectueux et averti; par exemple, les 29 mai et 1er juin 1806, il exigea que sur la scène de Saint-Cloud on rétablît le rôle de Livie dans *Cinna* (2) et celui de

(1) Mme de Rémusat, *Mémoires*, t. III, p. 238.

(2) C'est Mlle Raucourt qui joua Livie. Les registres portent cette mention naïve : « On croit que ce rôle a été supprimé à la représentation du vivant même de Pierre Corneille, aucun acteur du

l'infante dans le *Cid* (1), rôles depuis longtemps supprimés comme « faisant longueur ».

L'attrait du spectacle suffisait donc, au moins les jours de tragédie, à le conduire au Théâtre-Français. De plus, et même après l'institution des représentations de cour aux Tuileries ou à Saint-Cloud, Napoléon avait une autre raison de fréquenter la salle de la rue de la Loi. C'était pour lui une occasion de prendre contact avec le public, un public comme il les aimait, relativement restreint et trié, intermédiaire entre la cour et la foule.

A partir surtout de la proclamation du Consulat à vie, les présences de Bonaparte au Théâtre-Français s'entourèrent d'un certain appareil princier. Sa loge, déplacée, agrandie, reçut une décoration spéciale (2). Conformément à l'ancienne étiquette, le Consul était le seul homme assis dans cette loge : officiers et préfets du palais se tenaient debout derrière son fauteuil (3). A son entrée, le plus souvent préparée par un certain déploiement de forces militaires et policières, la salle éclatait en applaudissements parfois unanimes, toujours nourris; mais, contrairement à la règle observée dans les représentations de cour proprement dites, le parterre reprenait ensuite sa pleine liberté de démonstrations pour ou contre la pièce; il battait des mains, sifflait, criait comme si le chef de l'État n'eût point été présent,

Théâtre-Français n'ayant vu jouer le rôle ni n'ayant entendu dire qu'il eût été joué par ses prédécesseurs. » (Arch. Com.-Fr.)

(1) Mlle George fut chargée du rôle de l'infante, tandis que Mlle Duchesnois faisait Chimène. *(Ibidem.)*

(2) C'est le 20 août 1802 (2 fructidor an X), à une représentation d'*Andromaque* et du *Legs*, que le Consul, accompagné de Mme Bonaparte, prit possession de sa nouvelle loge.

(3) Remacle. *Relations secrètes des agents de Louis XVIII*, p. 254 (18 février 1803).

et un contemporain atteste que sous les yeux de Bonaparte l'hostilité bruyante de la salle empêcha d'achever une première représentation (1).

Parfois, au lendemain de graves événements politiques, les acclamations tournaient à l'ovation, à la manifestation de loyalisme et de chauvinisme. Il en fut ainsi le 25 mai 1803, quelques jours après le départ sensationnel et l'embarquement de lord Whitworth : « Puissent », écrivait naïvement Geoffroy, « les cris dont le public a salué Bonaparte retentir jusque sur les rivages de la Tamise (2) ! » Plus tard, au retour des prestigieuses campagnes d'Allemagne, le grand acteur se plut à faire au Théâtre-Français sa *rentrée* devant le public parisien. Le 29 janvier 1806 (sept semaines après Austerlitz), le secrétaire des comédiens écrivait tout ému au-dessous de la distribution de *Manlius* et du *Florentin,* sans se préoccuper d'éviter les répétitions de mots : « L'Empereur a assisté à cette représentation. C'est la première fois qu'il a paru en public depuis son retour; il a été reçu du public avec enthousiasme, et comme l'Empereur n'a paru qu'après la première scène, le public a fait recommencer; c'est la première fois qu'on a rendu cet hommage à l'Empereur (3). » De même, le 18 novembre 1809, tout récemment revenu de cette campagne de Wagram qui avait marqué pour lui l'apogée de la puissance, sinon de la popularité, Napoléon inaugura ses réapparitions en public par le Théâtre-Français, où il alla voir *Horace* et *Brueys et Palaprat* (4).

(1) Kotzebue, *Souvenirs de Paris,* t. I, p. 134.
(2) *Journal des Débats,* 7 prairial an XI (feuilleton).
(3) Arch. Com.-Fr.
(4) *Ibidem* (il n'est pas fait mention de cette représentation dans l'*Itinéraire général de Napoléon Ier* de M. Schuermans).

Autoritaire et exigeant au Théâtre-Français comme partout, le maître prétendait parfois régler le spectacle à sa guise, et imposait un tardif bouleversement du programme, témoin cette mention aux registres : « C'était *Iphigénie en Aulide* qui était sur l'affiche, mais à deux heures du matin *(sic)* le c. Mahérault fit part aux semainiers par une lettre qu'il venait d'en recevoir une du préfet du palais, qui annonçait que le Premier Consul viendrait à Paris (1) et qu'il voulait voir *Polyeucte* (2) ou la *Mort de Pompée*. On envoya de suite chez l'imprimeur pour faire changer l'affiche et on mit *Polyeucte* à la place d'*Iphigénie* (3). » Le fait se renouvela dix jours plus tard, un soir de comédie : à l'*Homme du jour* et au *Séducteur amoureux* déjà affichés, le Consul commanda, sans égard pour les préférences du public, de substituer *Tartuffe* et les *Militaires* (4); il est vrai qu'on était en pleine crise de la rupture du traité d'Amiens, et qu'une comédie sérieuse, une pièce chauvine étaient mieux appropriées à la manifestation que Bonaparte désirait provoquer.

Napoléon, retenu par des soucis plus astreignants, ne se piquait pas toujours d'exactitude au théâtre. On a vu qu'après Austerlitz, un public enthousiaste fit recommencer pour lui la première scène de *Manlius;* un mois après, c'est presque tout le premier acte de *Mérope* dont le parterre exigea la reprise, par déférence pour l'Empereur (5). Dans la suite, le souverain se permit de faire d'autorité intervertir l'ordre des pièces ou même

(1) De Saint-Cloud.

(2) Bonaparte avait déjà assisté le 3 mai à la reprise de cette tragédie, non jouée depuis quinze ans.

(3) 24 floréal an XI (14 mai 1803) : Arch. Com.-Fr.

(4) 5 prairial an XI (25 mai 1803) : *Ibidem*.

(5) 1er mars 1806 : *Ibidem*.

différer le lever du rideau. Désireux de voir dans sa nouveauté la tragédie de *Brunehaut,* il fit prévenir par le surintendant des spectacles qu'il ne pourrait arriver que tard (c'est-à-dire à huit heures et demie, ce qui était « tard » pour ce temps-là) : afin de faire prendre patience au public, on commença par la comédie de *Nanine,* annoncée pour la fin de la soirée (1). Le jour où Marie-Louise fit sa première apparition au Théâtre-Français, on avait exceptionnellement affiché pour huit heures seulement le début du spectacle; mais le couple impérial n'effectua son entrée qu'à près de neuf heures, et la représentation (*Cinna* et les *Fausses infidélités*) ne commença qu'alors, pour se terminer aux approches de minuit (2). Cette longue attente ne refroidit point l'enthousiasme des spectateurs, qui dès trois heures de l'après-midi avaient assiégé les bureaux du théâtre (3).

D'esprit peu cultivé et peu imaginatif, Joséphine, qui avait côtoyé tant de drames, ne partageait pas l'engouement de son second mari pour la tragédie. Elle assistait par convenance, en payant très cher sa loge, à la représentation d'*Hamlet* donnée par les sociétaires au profit de Labussière, qui peut-être lui avait sauvé la vie pendant la Terreur à elle aussi (4). Mais les soirées au Théâtre-Français, comme à l'Opéra, n'étaient pour elle, en dehors de la distraction des toilettes, que des corvées, au lieu que les petits théâtres la séduisaient par la nature même de leur répertoire, accessible à son indolence de créole superficielle, et par l'attrait du fruit défendu (5).

(1) 7 mars 1810 : Arch. Com.-Fr.
(2) 20 juin 1810 : *Ibidem.*
(3) *Journal de l'Empire,* 22 juin 1810.
(4) Frédéric Masson, *Joséphine de Beauharnais,* 14e éd., p. 217.
(5) Frédéric Masson, *Joséphine impératrice,* p. 69-70.

— Plus docile, munie aussi d'une plus forte instruction classique, Marie-Louise se rendait volontiers au Théâtre-Français, même en l'absence de l'Empereur ; Savary a ingénument raconté comment ces jours-là il prenait soin de *composer* une partie de la salle, en louant « toutes les loges qui étaient en face de la sienne, ainsi que celles d'où elle ne pouvait éviter l'importunité des regards », puis en envoyant les billets à « des familles respectables (1) », ce qui valait mieux après tout que de garnir ostensiblement les loges de policiers.

En 1807, les sociétaires eurent à deux reprises la délicate et bien française attention de conformer leur programme aux préférences d'un prince prussien prisonnier, autorisé à faire des séjours à Paris (2). En décembre 1809, le concours de vassaux venus pour congratuler le triomphateur de Wagram groupa rue de la Loi un « parterre de rois », selon le mot prêté l'année précédente à Talma à propos des représentations d'Erfurt ; par malheur, les auditeurs couronnés assistèrent à une chute lamentable, celle de l'*Enthousiaste*, nouvelle comédie de Valmalette. On n'en écrivit pas moins fièrement aux registres : « Cette première et dernière représentation a été remarquable en ce qu'il y a eu quatre rois qui y ont assisté, les rois de Hollande, de Wurtemberg, de Naples et de Westphalie, ainsi que la reine de Westphalie (3). » Pour retrouver une aussi princière assistance, il faut descendre jusqu'au 3 avril 1814, où les *Fausses confidences* et la *Jeunesse de*

(1) *Mémoires*, t. V, p. 221-222.

(2) Le 7 avril, *Andromaque* et les *Deux Pages*; le 21 juillet, *Tartuffe* et l'*École des Bourgeois* : Arch. Com.-Fr. Il s'agissait du prince Auguste de Prusse, celui qui faillit épouser Mme Récamier.

(3) 6 décembre 1809 : *Ibidem*.

Henri V furent données devant le tsar et le roi de Prusse (1) : mais ces souverains alors étaient à Paris en vainqueurs, non en hôtes, et le Sénat avait la veille proclamé la déchéance de Napoléon.

III

Si le chef de l'État considérait comme une obligation de sa charge de paraître de temps à autre au Théâtre-Français, il répugnait à multiplier ces représentations dont il était le principal acteur et à « jauger sa popularité à la fréquence des battements de main : il trouve cette farce, surtout répétée diverses fois la semaine, indigne de son rang, dangereuse pour son prestige, susceptible de graves inconvénients au dedans et au dehors : cela doit être réservé pour de grandes occasions, faire un événement dans la vie de Paris (2) ». De plus, son engouement croissant pour l'étiquette et les usages monarchiques lui faisait souhaiter d'avoir, à l'instar des derniers Capétiens, la comédie et surtout la tragédie chez lui, jouées à son heure, avec une distribution et un programme arrêtés par lui.

Dès le Consulat à vie, il inaugura cette manière de faire, non point aux Tuileries, où les souvenirs du Dix Août et les narquois commentaires des Parisiens commandaient certains ménagements, mais à Saint-Cloud, dans cette résidence princière qu'il s'était cavalièrement adjugée après en avoir refusé l'hommage. Une salle de

(1) Arch. Com.-Fr.
(2) Frédéric Masson, *Joséphine impératrice,* p. 197.

spectacle fut construite à la suite de l'historique orangerie de Brumaire (1), et achevée au printemps de 1803. Le 12 juin, elle s'ouvrit pour une solennelle représentation d'*Esther* (2), sorte de pendant officiel de la manifestation bourgeoise et populaire dont trois semaines plus tôt Bonaparte avait été le héros au théâtre de la rue de la Loi. Dédaigneux de sauver les apparences républicaines et égalitaires, le secrétaire des comédiens appelait les choses de leur vrai nom dans la note destinée à conserver le souvenir d'une soirée mémorable : « Cette représentation d'*Esther* est la première représentation qui ait eu lieu comme service à la cour depuis la Révolution. Le Premier Consul, les ministres et les ambassadeurs y ont assisté, ainsi que tous les officiers de la suite du Premier Consul. On a fait en même temps l'ouverture de la salle du château... Après la représentation, M. Lafon a fait lecture sur le théâtre d'une cantate de M. Fontanes; elle est relative à la guerre actuelle avec l'Angleterre (3). »

Les acteurs nommément désignés par Bonaparte,

(1) Cette salle de spectacle, démolie sous le règne de Napoléon III, n'existait plus lors de l'incendie du château (Comte Fleury, *le Palais de Saint-Cloud*, p. 142 et 232).

(2) Mlle Duchesnois faisait l'héroïne, Talma Assuérus, Monvel Mardochée et Lafon Aman.

(3) Registres, 23 prairial an XI : Arch. Com.-Fr. Il convient de rapprocher de ce compte rendu officiel celui d'un nouvelliste très hostile au gouvernement consulaire : « La tragédie, assez froide par elle-même, fut encore plus froidement jouée, parce que Bonaparte, qui veut singer l'ancienne cour, a défendu les applaudissements à son théâtre. Nos nouveaux acteurs, qui n'ont jamais connu l'ancienne cour, furent étonnés du silence qui régnait dans la salle, aux moments mêmes où ils comptaient sur des battements de mains. » (Remacle, *Relations secrètes des agents de Louis XVIII*, p. 333. L'agent royaliste prétend aussi que l'effet de la « jacobinade » de Fontanes, débitée par Lafon « en énergumène », fut déplorable, notamment sur le corps diplomatique.)

c'est-à-dire Talma, Lafon, Mlles George et Duchesnois, revinrent à l'automne (8 octobre 1803) jouer *Andromaque* (1). C'est ce soir-là sans doute qu'un incident burlesque vint égayer la tragédie : attirée par les feux de la rampe, une chauve-souris se mit soudain à voltiger autour de Mlle George; pendant que la fière Hermione, interrompant sa réplique, se réfugiait dans les coulisses avec un cri d'épouvante, le volatile, se dirigeant vers les loges, allait semer le désarroi parmi les dames qui entouraient Mme Bonaparte (2). Quelques jours plus tard (29 octobre 1803), ce fut le tour de la tragédie néo-classique, avec l'*Agamemnon* de Népomucène Lemercier; le Consul y prit assez d'intérêt, trop peut-être, puisqu'il fit réclamer le manuscrit par Rémusat, pour relire la pièce à loisir : mais il le rendit sans observations.

Les représentations de Saint-Cloud ne recommencèrent qu'en 1805, pour se multiplier au printemps et à l'été de 1806, et se poursuivre pendant toute la durée de l'Empire. En 1807, lors de ce séjour à Fontainebleau dont l'éclat fit tant d'impression sur l'imagination des contemporains, les « comédiens ordinaires de l'Empereur » furent mandés dix-neuf fois, malgré la distance; il y eut de même huit représentations du Théâtre-Français à Compiègne en avril 1810, pendant la lune de miel impériale, et seize à Fontainebleau encore, à l'automne de la même année. En 1812 et 1813, les acteurs jouèrent à diverses reprises sur la scène improvisée du palais de l'Élysée, que Napoléon avait racheté à sa sœur Caroline et pris en gré. En dehors enfin des résidences impériales proprement dites, ils étaient parfois appelés à

(1) Cf, pour l'ensemble des spectacles de la cour, LAUGIER, *Documents historiques sur la Comédie-Française*, p. 95-163.

(2) Mlle GEORGE, *Mémoires*, p. 176.

Malmaison pour la fête de Joséphine (1), ou à Versailles pour égayer le séjour du ménage Borghèse à Trianon (2).

Au retour d'Austerlitz, l'Empire était assez solidement implanté pour braver les propos frondeurs des Parisiens, et Napoléon crut pouvoir créer dans sa capitale un théâtre de cour, comme il venait d'en voir chez les petits souverains allemands (3). Décidée dans les premiers jours de 1806, la construction de la salle des Tuileries dura deux ans, ce qui était beaucoup pour l'époque. Sans intention politique, et pour de purs motifs de commodité matérielle, on choisit l'emplacement de l'ancienne salle des séances de la Convention. Fontaine se surpassa dans la décoration et dans l'organisation des dégagements. Mais si l'inauguration avec un opéra de Paër, le 9 janvier 1808, fut un vrai triomphe, la première représentation des Français, huit jours plus tard (16 janvier), tourna au désastre, à la déroute, grâce à la baisse du thermomètre : ce fut à peine si les cinq actes de *Cinna* purent s'achever au milieu des quintes de toux, et l'Empereur, par pitié pour les dames qui grelottaient dans leurs toilettes décolletées, leva la séance sans laisser jouer le *Brueys et Palaprat* d'Étienne, alors dans sa nouveauté. L'architecte multiplia les poêles, s'ingédia à conjurer les courants d'air, et, la clémence du ciel aidant, la salle redevint habitable.

Dès lors, les représentations s'y succédèrent pendant

(1) Notamment, et pour la dernière fois, le 19 mars 1809, où Talma joua *Bérénice*.

(2) Registres, 20 thermidor an XIII (9 juillet 1805) : Arch. Com.-Fr.

(3) Frédéric Masson, *Joséphine impératrice*, p. 196-201.

le séjour des souverains à Paris; données devant une assistance brillante et contrainte, elles participaient de cet éclat éblouissant, de cette solennité compassée qui étaient les caractères distinctifs de la cour napoléonienne. Un gentilhomme brabançon, qui avait des attaches à la fois avec la noblesse ralliée et avec les salons irréconciliables du faubourg Saint-Germain, a fixé la profonde et vivante impression rapportée d'une de ces soirées : « Ce n'était depuis l'orchestre jusqu'à la porte du parterre que broderies d'or et de soie; toutes les loges étaient pleines de dames du nouveau régime, parmi lesquelles on en remarquait quelques-unes de l'ancien... Napoléon seul, dans la loge impériale, était étendu tout de son long, dans un fauteuil de velours cramoisi galonné d'or, les bras et les jambes croisés... Derrière son fauteuil se tenaient debout le grand maître des cérémonies, comte de Ségur, le grand chambellan, comte de Montesquiou, tous deux en uniforme rouge et or. Napoléon, tirant fréquemment de sa poche une tabatière, prenait une quantité de tabac, et adressait de temps en temps, d'un air de hauteur, quelques paroles à ces deux messieurs; sa figure exprimait, ce jour-là, l'humeur et l'agitation... On juge bien que je m'occupais fort peu du spectacle, et que mes yeux furent constamment portés sur Napoléon, dont les attitudes et le jeu de physionomie sont toujours présents à ma mémoire (1). »

Le service de cour valait aux artistes de fructueuses rémunérations. Sans parler des gratifications extraordinaires, personnellement accordées aux principaux acteurs et actrices (2), il était régulièrement

(1) Comte H. de Mérode-Westerloo, *Souvenirs*, t. I, p. 197-198.

(2) Cf. un ordre impérial du 26 mai 1806, allouant des gratifi-

alloué 1 600 francs par représentation à Saint-Cloud, 3 000 francs pour Fontainebleau, 3 200 francs pour Compiègne (1). Mais ce dédommagement pécuniaire, mais l'honneur même de paraître sur la scène de la cour ne compensaient pas les fatigues, les transes, les incertitudes par lesquelles devaient passer les comédiens. Le plus souvent combiné d'après les demandes de l'empereur, toujours soumis à son agrément quelques jours d'avance, le programme demeurait subordonné à un caprice, à une lubie de despote ou d'enfant gâté de la Fortune. « Tout à coup », a raconté la femme du surintendant des théâtres, « par suite d'une fantaisie bien plutôt que d'un désir, il détruisait l'ordre qu'il avait consenti, demandait une autre pièce ou un autre comédien, et cela le matin même du jour ou il fallait les lui procurer (2). » Les allégations de Mme de Rémusat sont ici confirmées par les documents. Certain jour du printemps de 1808, Napoléon eut envie d'entendre à Saint-Cloud l'*Électre* de Crébillon : comme on lui représentait que les deux interprètes-femmes, Mlles Duchesnois (Électre) et George (Clytemnestre) étaient toutes deux malades, il insista pour être obéi; Mmes Raucourt et Thénard durent rapprendre les rôles qu'elles n'avaient pas joués depuis vingt ans, qui n'étaient plus en rapport avec leurs moyens physiques, et, après quinze jours de fébrile préparation, la représentation eut lieu vaille que vaille (3). L'année précédente, l'empereur avait fait preuve d'une désinvolture plus dédaigneuse

cations de 6 000 et 3 000 francs à douze sociétaires (dont Talma, porté à la fois pour une somme de 6 000 francs et pour une pension *mensuelle* de 2 000 francs) : *Correspondance*, 10273.

(1) Maze-Sencier, *les Fournisseurs de Napoléon*, p. 120 et 123.

(2) Mme de Rémusat, *Mémoires*, t. III, p. 235.

(3) Registres, 31 mars 1808 : Arch. Com.-Fr.

encore : le 15 novembre 1807, l'ordre était arrivé du premier chambellan d'aller le lendemain jouer à Fontainebleau *le Comte d'Essex*, de Thomas Corneille ; en arrivant le 16, Talma, Desprès, Mlles Raucourt et Duchesnois et leurs camarades apprirent que l'empereur était parti de bon matin pour un grand voyage en Italie, et que Joséphine ayant de son côté quitté Fontainebleau dans l'après-midi, la représentation était purement et simplement contremandée : il leur fallut refaire un peu penauds les quatre heures de voiture qui les ramenaient à Paris (1).

Alors même qu'aucun contre-ordre n'en était venu déranger le programme ni la distribution, ces représentations à la cour étaient une épreuve pour ceux qui les organisaient et ceux qui y prenaient part. Napoléon « arrivait au spectacle souvent préoccupé, irrité de la lecture de quelque journal anglais, ou seulement fatigué de la chasse ; il rêvait ou s'endormait. On n'applaudissait point devant lui ; la représentation silencieuse était extrêmement froide. La cour s'ennuyait mortellement de ces éternelles tragédies ; les jeunes femmes s'y endormaient ; on quittait le spectacle triste et mécontent. L'empereur s'apercevait de cette impression ; il en prenait de l'humeur, s'attaquait à son premier chambellan, blâmait les acteurs (2). » Cette sensation de gêne s'aggravait parfois d'allusions imprévues qui se découvraient soudain dans les tragédies classiques, et que semblait souligner le silence réglementaire de la salle. Au lendemain de son second mariage, Napoléon s'avisa de demander à Compiègne *Britannicus*, sans que personne eût la présence d'esprit ou le courage de faire des objections (3). Arrivé

(1) Registres, 1 6novembre 1807 : Arch. Com.-Fr.
(2) Mme de Rémusat, *Mémoires*, t. III, p. 238.
(3) « La belle idée qui t'avait passé par la tête, et la belle rai-

au passage où Néron parle de la stérilité et de l'éventuelle répudiation d'Octavie, Talma se trouva si embarrassé, qu'il balbutia les vers malencontreux : l'empereur feignit de sommeiller, bon nombre de courtisans l'imitèrent, et à tous la représentation parut une odieuse corvée.

Le service de cour, même à Compiègne ou à Fontainebleau, ne prenait aux acteurs qu'une journée, et les laissait toujours libres, au prix d'un voyage de nuit ou d'un départ matinal, de reparaître le lendemain sur la scène de la rue de la Loi. Néanmoins, les exigences soudaines du souverain (sans parler du manque de zèle des comédiens) avaient de temps à autre pour conséquence de désorganiser le spectacle préparé et affiché pour Paris. Après avoir plus ou moins diligemment tenté d'improviser un programme de rechange, on se résignait parfois à faire relâche (1). C'est notamment ce qui se produisit à plusieurs reprises en octobre 1810, pendant le séjour de la cour à Fontainebleau (2). En mars 1812, c'est-à-dire à l'époque où Napoléon était plus puissant et plus redouté que jamais, certaine note consignée aux registres de distribution montre les sociétaires tout à la fois excédés des fantaisies impériales et assez hardis pour chercher à dégager leur responsabilité aux yeux du public : « On devait donner *Britannicus* et le *Mercure galant*. A midi, on reçut l'ordre d'aller jouer *Andromaque* aux Tuileries. Cet ordre inattendu dérangea tellement les dispo-

son pour un homme d'esprit que de dire : « On me l'avait de-« mandé! » (Mme de Rémusat à son mari, avril 1810 : *Lettres*, t. II, p. 295.)

(1) Cf. registres, 3 germinal an XIII (24 mars 1805) : Arch. Com.-Fr.

(2) *Ibidem*.

sitions du répertoire qu'il fut impossible de trouver un spectacle convenable à substituer à celui annoncé, et on fut obligé de mettre des bandeaux sur lesquels étaient écrits les mots : *Relâche pour le service de la cour* (1). »

IV

Les représentations publiques risquaient davantage encore d'être amoindries en intérêt ou même totalement empêchées, quand le chef de l'État mandait au loin, pour plusieurs jours, un certain nombre d'acteurs en renom. C'est ce que Napoléon fit à diverses reprises sans avoir égard aux murmures des Parisiens.

Dès janvier 1802, avant donc cette proclamation du Consulat à vie qui fut une décisive étape dans le rétablissement des institutions et des mœurs monarchiques, Bonaparte, qui allait présider à Lyon la *Consulte* de la république italienne, s'y fit précéder (2) par Talma, Desprès, Mme Petit-Vanhove (qui n'avait point encore épousé Talma); Mlle Raucourt, qui se trouvait alors à Lyon, eut ordre d'y attendre ses camarades et de demeurer avec eux tout le temps du séjour du Premier Consul. Les journaux annoncèrent que ce déplacement était commandé, et qu'on devait jouer quatre tragédies, *Œdipe, Andromaque, Sémiramis* et *Rhadamiste* (3). —

(1) Registres, 12 mars 1812 : Arch. Com.-Fr.

(2) Les acteurs partirent le 16 nivôse an X-6 janvier 1802 (Registres : Arch. Com.-Fr.), tandis que le Consul ne quitta Paris que dans la nuit du 8 au 9 janvier. (Schuermans, *Itinéraire général de Napoléon*, p. 124.)

(3) Aulard, *Paris sous le Consulat*, t. II, p. 693.

Cependant en plein mois de janvier, dans la période où de tradition les Parisiens sont le plus assidus au théâtre, il fallut annoncer deux relâches, l'un « motivé sur l'absence et la maladie de plusieurs artistes hors d'état de pouvoir jouer, et sur le refus de quelques-uns pour cause de fatigue (1) », l'autre « nécessité par l'absence et la maladie d'une grande quantité d'artistes, dont le nombre se monte à dix-huit, tant absents que malades (2) ». Le voyage de Lyon ne fut évidemment point étranger à ce double chômage.

Dix-huit mois plus tard, quand après la rupture avec l'Angleterre le Premier Consul entreprit avec Mme Bonaparte une tournée triomphale en Belgique, le Théâtre-Français lui parut indispensable à l'éclat de la cour qu'il voulait tenir à Bruxelles. Avec le ménage Talma et Mlle Raucourt, il convoqua Monvel et quelques acteurs de moindre importance. Outre une représentation donnée à Gand avec le concours de la troupe locale, on joua à Bruxelles *Cinna* et *Britannicus;* avant l'arrivée du Consul, les comédiens donnèrent la *Mérope* de Voltaire, puis le médiocre drame de Bouilly, l'*Abbé de l'Épée,* et l'*Amant bourru* de Monvel (3). C'est pendant ce déplacement que le vieux sociétaire Vanhove, père de Mme Talma, mourut brusquement à Brunoy, « dans la maison et le lit de M. Talma », comme il fut consigné aux registres de distribution pour l'édification de la postérité (4).

Une fois l'Empire proclamé, il était tout naturel que ces déplacements du Théâtre-Français à la suite du

(1) Registres, 24 nivôse an X (14 janvier 1802) : Arch. Com.-Fr.
(2) Registres, 8 pluviôse an X (28 janvier 1802) : *Ibidem.*
(3) Alfred Copin, *Talma et l'Empire*, p. 40-43.
(4) 8 messidor an XI (27 juin 1803) : Arch. Com.-Fr.

souverain prissent plus d'importance. Dès l'automne de 1804, on pouvait lire dans les journaux : « Les acteurs du Théâtre-Français, comédiens ordinaires de l'empereur (1), partent demain, dit-on, pour Aix-la-Chapelle (2). » Cette information contenait une exagération et une inexactitude : il ne s'agissait point d'un exode collectif de toute la troupe, mais du départ d'un contingent de tragédiens et de tragédiennes, Saint-Prix, Damas, Lafon, Desprès, Lacave, Mmes Raucourt, Thénard, Bourgoin, Duchesnois, Gros. De plus, si Napoléon était alors à Aix-la-Chapelle, c'est à Mayence que les représentations devaient avoir lieu en sa présence.

Rémusat, qui accompagnait l'empereur, avait transmis les ordres, dont sa femme, demeurée à Paris, pressait l'exécution. La fine mouche du coche s'affairait auprès du commissaire impérial et du directeur général des postes, se préoccupait du transport des acteurs comme de la composition des programmes : « Je vais aller moi-même avec Mahérault chez M. de La Vallette, et vous aurez le 28, à Mayence, toutes les tragédies que vous demandez, excepté le *Cid*, parce que nous n'avons point de père noble, mais nous remplaçons le *Cid* par *Horace* (3). »

L'absence des tragédiens dura un mois, trajets compris (du 10 septembre au 11 octobre 1804) : ils jouèrent à Mayence *Iphigénie*, *Phèdre*, *Cinna*, *Andromaque*, *Horace* et *Bajazet* (4). Accourus en foule pour contempler le nouvel empereur, princes et gentilshommes allemands

(1) Ils portaient ce titre depuis deux mois.

(2) *Journal des Débats*, 24 fructidor an XII.

(3) A son mari, 22 fructidor an XII (9 septembre 1804) : *Lettres*, t. I, p. 17.

(4) Laugier, *Documents historiques sur la Comédie-Française*, p. 97-98.

furent éblouis, ravis : c'est tout au plus si quelques vieux diplomates, qui jadis avaient fréquenté la Comédie-Française du temps de Lekain, formulaient à part soi quelques réserves sur la gesticulation et les éclats de voix devenus à la mode (1).

En revanche, ce déplacement ne fut guère du goût des Parisiens, infiniment moins amateurs de villégiature et plus casaniers qu'à présent. Mme de Rémusat commença par s'indigner de leur esprit frondeur : « Imaginez qu'on crie du départ des comédiens français, quoique la salle fût toujours déserte (2) ! » Elle dénonçait aussi le manque de zèle des sociétaires demeurés à Paris, et interposait sérieusement son autorité pour les empêcher de fermer le théâtre : « Enfin, autrefois, ils étaient la moitié moins, et les voyages de la cour n'empêchaient jamais les Français de jouer (3). » Mais bientôt, vaincue par l'évidence, elle soupirait elle aussi après le retour des absents : « Quand vous vous en serez bien divertis, vous nous les renverrez, car ce qui reste ici est pitoyable; le théâtre est presque toujours fermé, et le reste du temps fort solitaire (4). »

(1) Le comte Guillaume de Nesselrode écrivait à son fils, le futur chancelier de l'empire russe, après la représentation d'*Iphigénie* : « Vous sentez bien que tous les princes régnants ou non, comtes ou barons allemands, assistant à ce spectacle, furent dans l'admiration devant cette représentation, malgré que la nouvelle manière de déclamer pourrait très bien avoir dérobé à leurs oreilles l'entente des paroles par tous les élans et les exclamations dont ces modernes comédiens font si fréquemment usage dans leurs récits. » (*Lettres et papiers du chancelier de Nesselrode*, t. II, p. 354.)

(2) A son mari, 25 fructidor (12 septembre) : *Lettres*, t. I, p. 27.

(3) Au même, 1er vendémiaire an XIII (23 septembre) : *Ibidem*, t. I, p. 55.

(4) Au même, 6 vendémiaire (28 septembre) : *Ibidem*, t. I, p. 62.

Pendant ce mois, les relâches atteignirent le chiffre inouï de *vingt* : en d'autres termes, on ne joua en moyenne qu'un soir sur trois. Les registres expliquaient cette scandaleuse défaillance « par l'absence ou la maladie de plusieurs artistes, et principalement par un ordre de l'empereur qui a appelé auprès de lui à Mayence les principaux et la plus grande partie des acteurs tragiques (1) ». Ils ne soufflaient mot de la malencontreuse coïncidence par laquelle le ménage Talma, Mlle Contat, Fleury avaient choisi cette époque pour faire une tournée à Lyon et livrer ainsi aux doublures la scène de la rue de la Loi. L'opinion publique ne fut pas plus équitable : devant elle, Napoléon demeura le principal, sinon le seul responsable des distributions médiocres, des représentations espacées, des auditoires clairsemés.

A Lyon, à Bruxelles, à Mayence, le maître avait marqué son exclusive prédilection pour la tragédie. Les membres de la troupe comique en ressentaient une humeur assez explicable. Le 25 mars 1805, à une fête chez Mlle Duchesnois, on s'entretenait du départ imminent de Napoléon pour Milan, où il allait se faire couronner roi d'Italie, et l'on se demandait quels acteurs seraient du voyage. Mlle Contat intervint sur un ton d'amertume : « Oh! l'empereur n'aime pas la comédie; allons! qu'il emmène avec lui ses grands divertissements, messieurs les tragédiens (2)! » En fait, aucun artiste du Théâtre-Français ne fut mandé dans la péninsule : Napoléon pensa très judicieusement que pour ménager l'amour-propre de ses sujets du royaume, les fêtes de Milan devaient conserver un caractère purement ita-

(1) 19 vendémiaire an XIII (11 octobre 1804) : Arch. Com.-Fr.
(2) Stendhal, *Journal*, p. 254.

lien. Bruxelles et Mayence étaient des villes officiellement devenues françaises, dont on flattait, dont on « assimilait » les habitants en exhibant devant eux les meilleurs acteurs de Paris; Milan au contraire était une capitale, fière de sa langue nationale, de son théâtre, et dont la susceptibilité se serait émue si un élément étranger avait participé même aux divertissements qui devaient accompagner le couronnement de son souverain.

Les représentations d'Erfurt sont demeurées mieux qu'historiques, légendaires : un « parterre de rois » groupé derrière les deux autocrates qui gouvernaient ou dominaient la presque totalité de l'Europe continentale ; Alexandre faisant à son allié la flatteuse application d'une sentence de Voltaire ; les lettrés de la petite cour de Weimar, Gœthe et Wieland en tête, applaudissant nos tragédies classiques à quelques pas du champ de bataille d'Iéna : c'était là, sous cette forme théâtrale qui frappe particulièrement les imaginations, un symbole expressif de la prééminence napoléonienne et française, bien fait pour dilater l'orgueil de la « grande nation », pour s'incruster dans les souvenirs populaires. L'empereur, qui avait lui-même disposé toutes choses en vue de cet effet d'éblouissement, en jouit plus que personne; sous une apparence de familière bonhomie, il y a comme une exubérance de vanité naïve dans sa première conversation avec Gœthe : « Pendant que vous êtes ici, il faut que vous alliez tous les soirs à nos spectacles. Cela ne vous fera pas de mal de voir représenter les bonnes tragédies françaises... Monsieur Gœthe, venez ce soir à *Iphigénie*. C'est une bonne pièce; elle n'est pas cependant une de celles que j'aime le mieux, mais les Français l'estiment beaucoup. Vous verrez dans mon parterre un bon nombre de souverains. Con-

naissez-vous le prince primat (1)?... Eh bien! vous le verrez, ce soir, dormir sur l'épaule du roi de Wurtemberg... (2) »

Ces pompes mémorables avait été réglées avec la précipitation quelque peu fébrile qui présida à l'organisation d'ensemble de l'entrevue. Le 16 septembre, l'ordre de départ immédiat fut si brusquement signifié à *vingt-deux* acteurs du Théâtre-Français, qu'il fallut afficher relâche pour le soir : à midi, tout était changé, et l'avis officiel arrivait que « le voyage n'aurait pas lieu (3) ». Le 19, par un nouveau revirement, on exigeait définitivement le départ pour le jour même de *quatorze* d'entre les meilleurs acteurs de la troupe tragique (4), sous la conduite du valet de comédie Dazincourt, qui était un excellent metteur en scène et le directeur ordinaire des spectacles de la cour. Mandé à Saint-Cloud pendant le déjeuner impérial, et durement rabroué parce qu'il avait eu l'inadvertance de vouloir inscrire *Athalie* sur le programme des représentations projetées (5), Dazincourt ne s'en dépensa pas moins à Erfurt avec tant de zèle, qu'il en rapporta le germe de la fièvre lente à laquelle il devait succomber six mois plus tard (6).

« Je ne veux que des tragédies », avait dit Napoléon,

(1) L'archevêque Dalberg, primat de la confédération du Rhin.

(2) Talleyrand, *Mémoires*, t. I, p. 426-428. (Talleyrand, présent à la conversation, affirme qu'il la transcrivit à peine rentré chez lui et que, pour plus de sûreté, il soumit sa version à Gœthe, qu'il recevait à dîner le soir même.)

(3) Registres des distributions : Arch. Com.-Fr.

(4) Sept hommes (Talma, Saint-Prix, Lafon, Damas, Desprès, Lacave, Varenne) et sept femmes (Mlle Raucourt, Mme Talma, Mlles Bourgoin, Duchesnois, Gros, Rose Dupuis, Patrat).

(5) « *Athalie*, fi donc! Voilà un homme qui ne me comprend pas. Vais-je à Erfurt pour mettre quelque Joas dans la tête de ces Allemands? *Athalie!* que c'est bête! » (Talleyrand, *Mémoires*, t. I, p. 403.)

(6) De Manne, *la Troupe de Talma*, p. 22-23.

nos comédies ne serviraient à rien ; passé le Rhin, on ne les comprend pas (1). » En réalité, il ne s'était inquiété ni des préférences de ses invités allemands, ni même de celles du tsar, qui abhorrait la tragédie au point de ne pas la laisser jouer en sa présence au théâtre de la cour de Russie (2) : mais outre que Napoléon goûtait presque exclusivement la tragédie pour son compte personnel, il estimait que c'était un genre plus noble, plus propre à donner dans cette circonstance solennelle une haute idée de la grandeur française, plus fertile aussi en allusions flatteuses ou en enseignements politiques. Il insista positivement pour que la série des représentations débutât par *Cinna,* à cause de l'apologie de la raison d'État placée au cinquième acte dans la bouche de Livie, dont on a vu qu'il avait fait rétablir le rôle : « C'est excellent », disait-il à Rémusat, à Duroc et à Talleyrand, « et surtout pour ces Allemands qui restent toujours sur les mêmes idées, et qui parlent encore de la mort du duc d'Enghien : il faut agrandir leur morale (3). »

Seize soirs de suite, du 28 septembre au 13 octobre, les acteurs du Théâtre-Français jouèrent donc seize tragédies. La troupe dorée des souverains s'étant transportée le 6 octobre à Weimar, celle des comédiens suivit, et donna la *Mort de César* sur la scène de « l'Athènes allemande » : c'était comme l'avant-goût littéraire de l'orgueilleuse commémoration qui devait être célébrée le lendemain sur le champ de bataille d'Iéna. A Erfurt, pour

(1) Talleyrand, *Mémoires,* t. I, p. 403.

(2) Le 2/14 juin 1803, l'impératrice Élisabeth écrivait à sa mère qu'on avait profité d'une absence d'Alexandre pour donner à Pavlofsk une représentation de *Mérope,* « comme l'empereur ne peut pas souffrir la tragédie ». (Grand-duc Nicolas Mikhaïlowitch, *l'Impératrice Élisabeth,* t. II, p. 92.)

(3) Talleyrand, *Mémoires,* t. I, p. 404.

parer à la surdité déjà prononcée d'Alexandre, peut-être aussi pour mieux mettre en évidence la prééminence des deux empereurs, Napoléon avait fait dresser, à l'emplacement ordinaire de l'orchestre des musiciens, une sorte d'estrade où il trônait à côté de son allié (1). Au-dessous d'eux, « les têtes couronnées occupaient sur des fauteuils le premier rang; les princes héréditaires, pressés sur des chaises, remplissaient le second; et toutes les banquettes qui étaient derrière eux étaient couvertes de ministres et de princes médiatisés (2) ».

Malgré la prédilection de l'empereur pour le répertoire de Corneille, on ne donna à Erfurt avec *Cinna* que trois autres pièces du père de la tragédie française, *Horace, Rodogune* et le *Cid*. Racine, généralement considéré alors comme plus proche de la perfection, eut les honneurs de six représentations, avec *Andromaque, Britannicus, Mithridate, Iphigénie, Phèdre* et *Bajazet*. Voltaire fut joué quatre fois comme Corneille, avec *Zaïre, Œdipe,* la *Mort de César* et *Mahomet* : ces pièces, bourrées de maximes morales ou politiques, prêtaient aisément aux applications, et ce fut à elles peut-être qu'alla le plus vif succès. Aux œuvres des trois grands classiques de la tragédie (pour parler comme les contemporains de Napoléon), les convenances des acteurs avaient fait ajouter *Rhadamiste et Zénobie,* de Crébillon, et surtout l'inévitable *Manlius*, de Lafosse, où il était entendu que Talma se surpassait.

Familier de longue date avec la langue française comme avec les chefs-d'œuvre de notre littérature, curieux d'entendre des interprètes dont quelques-uns jouissaient d'une renommée européenne, l'auguste ou aristocratique

(1) Thiers, *Histoire du Consulat et de l'Empire*, t. IX, p. 315.
(2) Talleyrand, *Mémoires*, t. I, p. 429.

auditoire jugea pourtant austèrement monotone le divertissement qu'on lui offrait : le primat Dalberg ne dut point être seul à se laisser aller à des accès de somnolence. Cependant, tandis que la quotidienne intrigue tragique se déroulait solennellement sur la scène, un drame plus varié et plus piquant se jouait dans la salle. Les uns s'absorbaient dans la contemplation des deux potentats; d'autres s'étudiaient à guetter les impressions sur la physionomie de Napoléon, ou encore à manifester leur zèle en soulignant les allusions par des sourires ou des murmures, à défaut des applaudissements proscrits par l'étiquette. A cet égard, Alexandre donnait l'exemple : soit que le charme des épanchements de Tilsit le ressaisît par instants, soit qu'il s'appliquât à endormir la défiance de l'allié avec lequel il était près de rompre, il saisissait au passage les vers ou les tirades dont la flatteuse application pouvait être faite à l'empereur des Français. Un de ses gestes est resté célèbre; le 3 octobre, à la représentation d'*Œdipe*, quand Philoctète, personnage fertile en sentences, eut déclamé :

L'amitié d'un grand homme est un bienfait des dieux,

le tsar se tourna vers son voisin et lui serra la main avec affectation, tandis que tous derrière eux donnaient les marques d'un attendrissement plus ou moins sincère.

Si l'entrevue d'Erfurt manqua son but essentiel, qui était de confirmer et de resserrer l'accord entre les deux potentats, elle eut par ailleurs ce résultat inattendu, de réconcilier Alexandre avec la tragédie classique. Loin de lui donner une impression de satiété, les seize représentations consécutives l'initièrent aux beautés de « cette forme d'art puissante, noble et réglée, où de hautes passions s'agitent dans un cadre étroitement me-

suré (1) » : sa brusque conversion frappa son entourage quand il fut de retour en Russie (2).

Pour les représentations proprement dites d'Erfurt, la somme allouée fut moins forte que pour les spectacles donnés dans les résidences impériales voisines de Paris : 1 500 francs par soirée, au lieu de 1 600 à Saint-Cloud, 3 000 à Fontainebleau, 3 200 à Compiègne. Mais en sus, chaque artiste reçut 10 francs par poste pour frais de voyage et 24 francs par jour comme indemnité de déplacement (3).

Pour assurer les seize représentations consécutives d'Erfurt, les quatorze tragédiens et leur directeur Dazincourt durent rester éloignés de Paris six semaines, du 19 septembre au 1er novembre (4) : le trajet était long et les routes encombrées. Leur absence se fit cruellement sentir au théâtre. A Rémusat, qui avait allégué la convenance de laisser « quelques acteurs pour Paris », Napoléon avait répliqué : « Oui, des doublures; il faut emmener tout ce qu'il y a de bon, il vaut mieux en avoir de trop (5). » L'ordre fut obéi : les quelques tragédiens demeurés dans la capitale étaient trop peu nombreux, trop peu en renom surtout, pour attirer les spectateurs; leurs camarades de la troupe comique se trouvèrent hors d'état d'assurer des représentations quotidiennes, et la comédie d'ailleurs n'était point alors en possession d'achalander le théâtre. De là de fré-

(1) Vandal, *Napoléon et Alexandre Ier*, t. I, p. 457.

(2) « L'empereur, depuis Erfurt, a pris le goût des tragédies et je crois que nous en aurons souvent cet hiver. » (L'impératrice Élisabeth à sa mère la margrave de Bade, 13/25 novembre 1808 : grand-duc Nicolas Mikhaïlovitch, *l'Impératrice Élisabeth*, t. II, p. 303.)

(3) Maze-Sencier, *les Fournisseurs de Napoléon*, p. 122.

(4) Laugier, *Documents historiques sur la Comédie-Française*, p. 127.

(5) Talleyrand, *Mémoires*, t. I, p. 404.

quents relâches (1), et un assez vif mécontentement parmi les habitués.

Cinq ans plus tard, une partie de la troupe du Théâtre-Français retournait en Allemagne, mais dans des conditions bien différentes : il ne s'agissait plus d'affirmer devant des vassaux une suprématie incontestée, mais de faire illusion aux ennemis, aux mécontents, sur les ressources de l'Empire, sur les dispositions de son chef. Les représentations de Dresde tinrent une place dans le plan combiné pour duper et intimider l'Europe et la France.

Le 4 juin 1813, les plénipotentiaires avaient signé à Pleiswitz l'armistice de deux mois qui, dans la pensée des deux parties, n'était point un acheminement à la paix, mais une trêve destinée à parfaire les armements, à compléter les plans de campagne militaire et diplomatique (2). Le 8, Napoléon adressait à son plus sûr confident parisien, l'archichancelier Cambacérès, cette lettre significative : « Mon cousin, le grand écuyer doit avoir écrit au comte Rémusat pour demander des comédiens pour Dresde. Je désire assez que cela fasse du bruit dans Paris, puisque cela ne pourra faire qu'un bon effet à Londres et en Espagne, en y faisant croire que nous nous amusons à Dresde. La saison est peu propre à la comédie : il ne faut donc envoyer que six ou sept acteurs tout au plus, mais de bon choix et capables de monter six ou sept pièces. Il faudrait également les faire voyager sans éclat et de manière à ne faire aucun embarras sur la route. Il n'en faut pas moins laisser faire à Paris les demandes comme si toute la tragé-

(1) Cf. le registre des distributions : Arch. Com.-Fr.

(2) Sorel, *l'Europe et la Révolution française*, t. VIII, p. 127 et s.

die *(sic)* devait partir, et laisser bavarder sur ce sujet. Rémusat choisira, ou la Comédie-Française ou Feydeau. Si l'on ne pouvait pas avoir du bon, il faudrait abandonner cette idée (1). »

Malgré l'alternative laissée au surintendant, l'empereur préférait évidemment aux acteurs de l'Opéra-Comique ceux du Théâtre-Français, ses « comédiens ordinaires », qui jusque-là avaient seuls été mandés pour ses lointains déplacements. Il parut impossible, pour une série de représentations variées, de se limiter à une demi-douzaine d'acteurs, comme l'indiquait la missive impériale. En revanche, sans tenir compte de l'insinuation qui visait exclusivement les tragédiens, sans se conformer non plus aux précédents de Mayence et d'Erfurt, le surintendant fit appel aux deux troupes pour recruter le détachement destiné à la Saxe. Il y avait à cela deux raisons : puisque Napoléon tenait à accréditer l'idée qu'il songeait surtout à s'amuser à Dresde, la comédie était un divertissement plus frivole que la tragédie; d'autre part, les ministres s'étaient convaincus de la nécessité de ménager l'opinion parisienne : en répartissant les choix entre les deux troupes, on gênait moins les représentations de la rue de la Loi, on prévenait des murmures. Si Talma partait, il restait pour jouer la tragédie Lafon et Mlle Duchesnois; dans la troupe comique, l'absence de Fleury et de Mlle Mars était atténuée par la présence de Mlle Leverd. On ne renouvelait pas la faute d'Erfurt, où l'une des deux troupes s'était trouvée décapitée par l'exode de toute l'élite.

La lettre impériale était datée du 8 juin : la diligence de Rémusat fut telle, que dès le 13, dix-sept acteurs se

(1) *Correspondance*, 20105.

mettaient en route (1). Avec ceux qui viennent d'être nommés, il faut citer notamment Saint-Prix, Desprès, Baptiste cadet, Armand, Michot, Thénard, Michelot, Mlles Bourgoin et Mézeray; à Dresde, comme il a été dit plus haut, Mlle George, qui avait quitté la Russie, vint grossir le contingent des tragédiens. Malgré pourtant sa présence et celle de Talma, c'est la comédie que demanda surtout l'empereur, pour faire une diversion plus complète aux préoccupations qui l'assiégeaient, pour donner une impression plus frappante de tranquillité d'esprit et de sécurité.

Quand vint l'heure de la rupture de l'armistice, Napoléon trouva le temps, entre mille dispositions militaires ou politiques, d'ordonner le départ des comédiens pour le 12 août (2), et de régler leurs gratifications (3). Largement fixées comme d'habitude, ces gratifications avaient ceci de particulier, que les comédiens étaient mieux traités que les tragédiens, parce qu'à Dresde ils avaient payé davantage de leur personne : ainsi Talma et Mlle George ne recevaient chacun que 8 000 francs contre 10 000 francs attribués à Fleury et à Mlle Mars. L'ensemble des gratifications montait à 111 500 francs, ce qui avec les autres frais faisait pour le voyage des acteurs une dépense totale de 259 539 fr. 38 cent. Trois mois plus tard, après le retour de Leipzig, Bertrand, devenu grand maréchal du palais, exposait que cette charge anormale avait mis la caisse des théâtres en déficit de

(1) Laugier, *Documents historiques sur la Comédie-Française*, p. 166.

(2) A Drouot (faisant les fonctions de grand maréchal), 9 août 1813 : *Correspondance*, 20342.

(3) A Rémusat, 11 août 1813 : *Lettres inédites*, éd. Lecestre, 1076.

209 803 fr. 98 cent : Napoléon approuva sa proposition de faire verser à la caisse des théâtres par celle de la police générale une somme de 210 000 francs, remboursable par douzième sur la recette provenant des spectacles (1).

(1) Rapport de Bertrand, 30 novembre 1813, et décision impériale : AF. IV, plaq. 6685.

CHAPITRE VII

THÉATRE DE L'IMPÉRATRICE (LOUVOIS, ODÉON)

I. Picard et le théâtre Louvois. — II. Changement de direction et de salle. — III. L'Odéon.

I

En 1780, les architectes Peyre et de Wailly avaient construit pour la Comédie-Française une salle spacieuse et isolée, sur les terrains de l'ancien hôtel de Condé (1), proche du Luxembourg. Pendant la Révolution, après la scission survenue parmi les sociétaires, ce théâtre abrita successivement diverses entreprises dramatiques (2) : en 1797, un impresario qui voulait y jouer des drames lyriques affubla le monument d'un nom pédantesquement renouvelé des Grecs, l'*Odéon* (3). Les représentations de chant durèrent quelques semaines à peine, mais la dénomination persista, contre toute logique;

(1) Le souvenir de cet hôtel survit encore dans le nom des deux rues *de Condé* et *Monsieur-le-Prince*.

(2) Il s'y joua aussi une triste comédie politique : c'est là que le 18 fructidor an V (4 septembre 1797), le Conseil des Cinq-Cents mutilé et apeuré vota les lois de proscription, pendant que le Conseil des Anciens tenait à l'École de Médecine le même semblant de délibération.

(3) Etymologiquement, lieu ou salle de chant.

vieille aujourd'hui de plus d'un siècle, elle est définitivement entrée dans la toponymie parisienne.

Une troupe de comédie était installée avec assez de succès à l'Odéon, sous la direction de l'acteur-auteur Picard, quand, le 18 mars 1799, un incendie se déclara : si le gros œuvre demeura debout, toutes les installations intérieures furent dévorées par le feu (1).

Ce sinistre décida indirectement quelques comédiens à aller s'adjoindre à la société du Théâtre-Français, que reconstituait la diplomatie de Mahérault; mais le gros de la troupe, désireux de garder son autonomie, mena pendant plus de deux ans une existence nomade, renouvelant à travers les différents quartiers de Paris les pérégrinations du *Roman comique*. On les vit, on les entendit successivement à la salle Louvois, au théâtre de la République et des Arts, au théâtre de la Cité, à la salle Feydeau, où leurs représentations alternaient avec celles de la troupe d'opéra-comique (2). Le 5 mai 1801 enfin, ils se réinstallèrent à titre durable, sinon définitif, dans la salle Louvois, près de l'Opéra et de la Bibliothèque Nationale. L'emménagement cette fois se fit avec un certain appareil de solennité (3) : la salle avait été remise à neuf; la représentation du *Collatéral*, de Picard, fut précédée d'un à-propos du même auteur, modestement intitulé la *Petite maison de Thalie*. Délayant lourdement ce thème, Geoffroy prophétisait que la troupe de Louvois arriverait peut-être à faire concurrence à celle du Théâtre-Français : « Si elle peut varier son répertoire, donner des ouvrages piquants, je ne doute pas que souvent, au lieu d'aller s'amuser dans toutes les règles de l'art au salon de Thalie, on ne soit

(1) Porel et Monval, *l'Odéon*, p. 180-186.
(2) *Ibidem*, p. 187.
(3) Aulard, *Paris sous le Consulat*, t. II, p. 285.

tenté de faire quelque débauche dans ses petits appartements (1). »

Le fait est que grâce à la faveur du public et surtout au savoir-faire de son directeur, quand vint l'heure de discipliner et de hiérarchiser les spectacles, la *petite* maison fut comprise au nombre des *grands* théâtres; c'était une sujétion sans doute, mais aussi une promotion et une garantie d'avenir. Ainsi qu'on l'a vu plus haut, la direction supérieure des préfets du palais, limitée d'abord au Théâtre-Français et à l'Opéra, fut bientôt étendue au théâtre Louvois en même temps qu'à l'Opéra-Comique et à l'Opéra-Buffa (Italiens) (2). Peu après la proclamation de l'Empire, le théâtre de Picard était autorisé à prendre le nom de *Théâtre de l'Impératrice*, du consentement et peut-être sur l'intervention personnelle de Joséphine, dont l'indolence se divertissait aux faciles plaisanteries du répertoire habituel (3). Quand, en exécution du décret du 8 juin 1806, Champagny s'occupa de déterminer et de classer les théâtres conservés, l'arrêté ministériel du 25 avril 1807 stipula : « Le Théâtre de l'Impératrice sera considéré comme une annexe du Théâtre-Français, pour la comédie seulement. » C'était dénier à la troupe de Picard la licence, qu'elle ambitionnait peut-être, de jouer le genre noble et académique par excellence, la tragédie, mais son lot demeurait enviable, puisque, sans en posséder encore le titre, elle s'acheminait vers le rang et la situation de *second Théâtre-Français*. Quelques mois plus tard enfin, le décret du 1er novembre 1807, qui nommait Rémusat

(1) *Journal des Débats*, 17 floréal an IX (feuilleton).
(2) Arrêté consulaire du 30 frimaire an XI : AF. IV, plaq. 452.
(3) Frédéric Masson, *Joséphine impératrice*, p. 198.

surintendant général des théâtres impériaux, lui attribuait des pouvoirs directs sur le Théâtre-Français, le théâtre Feydeau (Opéra-Comique) et le Théâtre de l'Impératrice; l'assimilation, le rapprochement tout au moins, allait s'affirmant officiellement.

Ces faveurs gouvernementales excitaient sans doute des jalousies dans le monde des comédiens : mais elles étaient ratifiées par le public, dont Picard avait su, comme directeur et comme auteur, conquérir les sympathies. Cette double qualité le mettait-elle à même de mieux juger la valeur et le futur succès des pièces? C'était l'avis de Geoffroy, qui, renonçant pour un jour aux métaphores ampoulées, usait d'une comparaison triviale : « Picard a, sur tous les directeurs de théâtre, l'avantage de se connaître en compositions dramatiques : c'est un tailleur qui sait apprécier à la friperie la valeur d'un vieil habit, et qui sent le parti qu'on en peut tirer (1)... Des pièces faites et jugées depuis longtemps lui paraissent meilleures à prendre que des bagatelles à la mode qu'il faut acheter, et qui souvent sont sifflées (2). »

Si Picard multipliait les fructueuses reprises du vieux répertoire, ce n'est pas à dire pour cela qu'il écartât de propos délibéré les nouveautés, ni même, comme on l'en accusait, qu'il se contentât des ouvrages ou des auteurs refusés au Théâtre-Français (3). Ce qui était vrai, c'est que les pièces modernes les plus applaudies à Louvois étaient en général celles du directeur. Pressé par la nécessité de soutenir son théâtre, par les instances de ses camarades, Picard, auquel ses flatteurs rendaient le mauvais service de l'appeler le *Petit Molière*, brossait

(1) *Journal des Débats*, 7 fructidor an XI (feuilleton).
(2) *Ibidem*, 6 pluviôse an XII.
(3) *Chronique scandaleuse de l'an 1800*, p. 145.

rapidement, trop rapidement, ces tableaux familiers des mœurs ou plutôt des ridicules bourgeois, dont lui-même déplorait le terre à terre, mais qui convenaient mieux que la *grande* comédie au souffle un peu court de sa muse.

Trois jours après la réinstallation dans la salle Louvois (8 mai 1801), Picard triompha avec la *Petite ville*, où, comme son illustre devancier pour Madeleine Béjart, il avait écrit un rôle spécialement pour une des actrices de sa troupe (1). Tout Paris vint se divertir à cette caricature de la vie de province.

Ce succès inspira à l'auteur la malencontreuse idée de donner un pendant à la pièce applaudie : l'hiver suivant (10 janvier 1802), il fit jouer la *Grande ville*. Mais les mêmes Parisiens, qui avaient trouvé infiniment plaisante la satire des mœurs provinciales, proclamèrent impertinente, scandaleuse, la critique dirigée contre eux-mêmes : pour donner un prétexte décent à leur mauvaise humeur, ils déclarèrent que la pièce était semée d'intolérables personnalités. D'après les agents de la préfecture de police, c'est uniquement par égard pour Picard que le parterre laissa la pièce aller jusqu'au dénouement (2). Après deux représentations orageuses, la troisième (15 janvier) faillit tourner au drame : soit de sa propre initiative, soit à la requête de la direction, un soldat de service pénétra dans la salle pour imposer silence aux perturbateurs; menace ou même frappé, il dégaina, et il s'ensuivit un sauve-qui-peut général, avec les pâmoisons et les mille incidents qu'on peut penser (3). Les esprits étaient si montés qu'en l'absence de

(1) Porel et Monval, *l'Odéon*, p. 196.
(2) Rapport du 22 nivôse an X (12 janvier 1802) : Aulard, *Paris sous le Consulat*, t. II, p. 701.
(3) *Ibidem*, t. II, p. 705.

Bonaparte, qui présidait à Lyon la Consulte italienne, ses deux collègues jugèrent à propos de faire interrompre ou suspendre les représentations (1). Dubois blâma publiquement le chasseur qui s'était permis d'intervenir sans une réquisition de l'autorité civile (2). Surtout, Picard supprima un acte sur cinq, atténua la vivacité de ses épigrammes contre les Parisiens, corsa les ridicules ou les torts de leurs hôtes, et biffa le titre pour ne laisser subsister que le sous-titre, les *Provinciaux à Paris*. Comme l'écrivait un gazetier, « le retranchement de celui des deux titres qui blessait l'amour-propre parisien a paru une amende honorable suffisante, quoique faite aux dépens de l'amour-propre provincial (3) ». La quatrième représentation, qui eut lieu huit jours après la troisième (22 janvier), non seulement se passa sans encombre, mais se termina au milieu des applaudissements, et la pièce désormais fut accueillie avec faveur. Il n'est point exact, comme le prétendait un chroniqueur, que le public parisien eût conçu un durable ressentiment contre Picard, coupable d'avoir appelé la force armée au secours de sa comédie en détresse (4).

La mauvaise humeur du gouvernement et de la police fut-elle plus persistante? A en croire un contemporain, d'ailleurs partial et suspect, pendant les mois qui suivirent, les vexations se multiplièrent à l'égard du théâtre Louvois. Tantôt on expurgeait d'autorité, puis

(1) « Les Consuls informés, citoyen préfet, du trouble qui a eu lieu hier durant la troisième représentation de la *Grande Ville* au théâtre de Louvois, pensent qu'il conviendrait, pour laisser dissiper cette effervescence, de différer de quelques jours la quatrième représentation. » (Maret à Dubois, 26 nivôse (16 janvier) : AF. IV*, 195.

(2) Circulaire du 29 (et non du *20*) nivôse : Aulard, *Paris sous le Consulat*, t. II, p. 708.

(3) *Gazette de France*, 4 pluviôse an X.

(4) *Paris et ses modes*, p. 209.

on interdisait tout à fait *Molière chez Ninon*, un acte où Dubois et Chazet avaient commis l'imprudence d'exhiber des cordons bleus, de mettre en scène le Grand Condé et de prononcer le nom de Louis XIV (1). Tantôt, pendant le carnaval de 1803, on s'opposait à la représentation d'une farce d'Étienne et Nanteuil, qui n'était ni immorale, ni surtout séditieuse, mais que l'autorité, vigilante gardienne de la distinction des genres, jugeait au-dessous de la dignité du théâtre Louvois (2). On colporta aussi les mésaventures, trop piquantes pour être bien vraisemblables, de certaine pièce proscrite après la paix d'Amiens comme anglophobe et après la rupture comme anglophile (3). Ce qui est plus authentique, c'est le mécontentement des autorités à la suite de la représentation des *Maris en bonne fortune*, où Étienne avait osé mettre en scène une ganache de policier, prodiguant les arrestations à tort et à travers et disant ensuite : « On a reconnu que vous n'étiez pas coupable, mais que cela ne vous arrive plus ! » Les bureaux de la police générale, placée alors sous la direction du ministre de la justice, dénonçaient la dangereuse mansuétude de Dubois : « Le préfet de police a sans doute cru au-dessous de lui faire attention à ces petites malices, mais les hommes sages se sont rappelé que Beaumarchais, en présentant sur la scène des magistrats ridicules, des grands corrompus, a cherché et a réussi, non pas à corriger les individus, mais à déconsidérer la classe (4). »

(1) Renard, *Relations secrètes des agents de Louis XVIII*, p. 183-184. (Si l'anecdote est exacte, le nouvelliste se trompe en tout cas en faisant intervenir ici le conseiller d'État Fourcroy : l'affaire était alors dans les attributions de Rœderer.)

(2) *Ibidem*, p. 262.

(3) *Ibidem*, p. 332.

(4) Tableau de la situation de Paris, 14 germinal an XI (4 avril 1803) : Aulard, *Paris sous le Consulat*, t. III, p. 804.

S'il y eut une éclipse dans la vogue du théâtre de Picard auprès des Parisiens, dans la faveur dont il jouissait en haut lieu, cette éclipse fut de courte durée. Dès le début de juin 1803, les scribes de la préfecture de police étaient les premiers à constater le succès et à louer la portée morale de la grande comédie en vers *le Vieillard et les jeunes gens*, où Collin d'Harleville s'était livré à « une critique fort sévère des manières lestes, de la vie déréglée, des goûts futiles, du ton tranchant et avantageux et de l'ignorance d'une grande partie des jeunes gens du jour (1) ». L'hiver suivant, c'est à Louvois également qu'un autre vétéran de la comédie en vers, qui n'avait rien fait jouer depuis longtemps, Andrieux, donna le *Trésor :* encore un succès, que le Premier Consul consacra; désireux de se montrer en public au moment où la conspiration de Georges préoccupait les esprits, il vint à la troisième représentation du *Trésor*, et le parterre, après l'avoir acclamé, exigea qu'on recommençât la pièce, qu'il n'en perdît rien (2). La popularité de Picard parmi les habitués de son théâtre était telle que, de peur de le contrister, ces habitués s'abstenaient de siffler une médiocre pièce, que le directeur avait accueillie par mégarde (3). Mais ces témoignages d'indulgente sympathie étaient rarement nécessaires : la plupart du temps, les spectateurs de Louvois se divertissaient franchement et applaudissaient avec conviction. A l'automne de 1804, Mme de Rémusat, qui en l'absence de son mari se considérait un peu comme responsable de la prospérité du Théâtre-Français, com-

(1) Rapport du préfet de police, 16 prairial an XI (5 juin 1803) : *Ibidem*, t. IV, p. 131-132.

(2) Le 1er février 1804 (*Ibidem*, t. IV, p. 660).

(3) Rapport de l'observateur Petit à Desmarest, 17 ventôse an XII (9 mars 1804) : *Ibidem*, t. IV, p. 715.

parait mélancoliquement la joyeuse animation qui régnait chez Picard à l'aspect morne de la salle de la rue de la Loi, souvent fermée, presque toujours aux trois quarts vide, depuis qu'une partie des tragédiens avait été mandée à Mayence (1).

Sans doute, çà et là une voix discordante venait troubler ce concert d'éloges; par exemple, Beyle-Stendhal notait certain soir, avec l'âpreté réaliste où il se complaisait déjà : « Toutes les fois qu'on revient de Louvois, il faut se rincer la bouche. Tout y est mauvais, pièces, acteurs et spectateurs (2). » Mais Beyle était, en même temps qu'un épicurien ami de la trivialité, un délicat impossible à satisfaire, un fanfaron de paradoxe, un isolé, qui dépassait peut-être, qui heurtait sûrement les goûts et les opinions de son temps. Mais surtout, la pièce qui le mettait en si mauvaise humeur était le méchant drame de *Vincent de Paul*, de Dumolard, où le saint, travesti en philosophe (3) ami des lumières, comme le Fénelon de Chénier, flétrissait les préjugés et exaltait les vertus d'une fille-mère (4). Il faut avouer d'ailleurs qu'au point de vue commercial, Picard s'était montré avisé en montant ce tissu d'ineptes déclamations; *Vincent de Paul*, comme les œuvres analogues de Chénier ou de Bouilly, flattait les passions antireligieuses ranimées par la conclusion du Concordat, et attira une foule compacte, qui ne ménageait point les bravos. Néanmoins, le directeur de Louvois eut l'esprit de ne

(1) *Lettres*, t. I, *passim*.

(2) 18 floréal an XII (8 mai 1804) : *Journal*, p. 45.

(3) On sait que déjà sous la Terreur, pour sauver aux Enfants-Trouvés la statue du saint, quelqu'un avait eu l'ingénieuse idée de l'affubler de ce cartouche : *Vincent de Paul, philosophe français*.

(4) Cf. *Journal des Débats*, 18 floréal an XII (feuilleton de Geoffroy).

point s'obstiner dans une voie fâcheuse et de bientôt revenir à la comédie bourgeoise avec la *Jeune femme colère*, d'Étienne (novembre 1804). La violente polémique qui s'ensuivit eut un caractère tout littéraire : Pixérécourt, auteur d'un opéra-comique du *Mari colère*, non encore joué, mais écrit depuis un certain temps, accusa Étienne de plagiat, alors qu'en réalité tous deux s'étaient inspirés d'un conte de Mme de Genlis. L'intervention de Geoffroy n'était point de nature à lénifier la querelle : entre Étienne et lui, il s'échangea d'aigres propos, qui préludaient à d'autres conflits (1).

Quoi qu'en dît Beyle, le théâtre Louvois possédait une bonne troupe, où la cohésion, le zèle, l'esprit de camaraderie compensaient l'absence de talents hors ligne (2). Pour le choix des pièces, tout en se réservant la décision souveraine, Picard, afin de mieux affirmer le caractère littéraire de son théâtre, avait fait appel à un certain nombre d'auteurs en vogue et d'amateurs expérimentés, qui constituaient sous sa présidence un comité de lecture. En 1805, cet aréopage comprenait le dernier des censeurs royaux d'avant la Révolution, Marin (celui que Beaumarchais avait si fort malmené lors de l'affaire Goezman), puis Andrieux, Collin d'Harleville, Chéron, Luce de Lancival, Alexandre de Ségur (l'ex-vicomte, frère cadet du maître des cérémonies), Grimod de la Reynière, Droz, enfin le jurisconsulte Try (3).

(1) La plus spirituelle trouvaille de Geoffroy consista à intituler une de ses répliques à Étienne *le Jeune homme colère*.

(2) Sur la composition de cette troupe, tant au théâtre Louvois que plus tard à l'Odéon, on trouvera d'abondants détails dans l'ouvrage de MM. Porel et Monval.

(3) Charles Maurice, *Histoire anecdotique du théâtre*, t. I, p. 99.

Mais les meilleures pièces données chez Picard étaient encore celles qui sortaient de sa plume infatigable. A la fin de 1805, malgré la crise monétaire et l'attente quelque peu fiévreuse des bulletins de Moravie, les *Filles à marier* provoquèrent l'enthousiasme, et l'auteur, selon l'usage établi, fut traîné sur la scène par ses interprètes (1). En 1806, les *Marionnettes* réussirent de même, et le succès de la *Manie de briller* fut accentué par l'hostilité des brasseurs d'affaires, mécontents de voir dénoncer, comme auparavant dans *Duhautcours*, certains de leurs procédés soi-disant commerciaux (2). En 1807, enfin, Picard donna son chef-d'œuvre avec le petit acte des *Ricochets* (15 janvier). Sans modifier sensiblement sa manière familière, la meilleure, il avait eu l'adresse de hausser un peu la condition et le ton de certains de ses personnages. Le sujet, véritablement très comique, était la répercussion d'un mouvement de bonne humeur ou de maussaderie à travers les différents degrés de l'échelle sociale ou domestique. Si certaines scènes présentaient une symétrie artificielle et exagérée, l'ensemble parut « gai, leste, court, amusant, moral ». Telle était du moins l'appréciation du sévère Geoffroy, qui félicitait Picard de s'être montré cette fois « un homme de bonne compagnie (3) ».

L'année suivante, le théâtre Louvois, bien près de fermer ses portes, était moins heureux avec une autre comédie en un acte, *M. Têtu ou la Cranomanie* (23 février 1808). L'auteur, qui ne fut point nommé, s'en était pris au système, récemment popularisé en France, du méde-

(1) Bulletin de police du 22 frimaire an XIV (13 décembre 1805): AF. IV, 1495.

(2) *Journal de l'Empire*, 1er octobre 1806 (feuilleton de Geoffroy).

(3) *Ibidem*, 16 janvier 1807.

cin allemand Gall. Le célèbre fondateur de la phrénologie, ou localisation des diverses facultés dans les lobes du cerveau, avait rencontré chez nous de chauds admirateurs, tels que Corvisart, mais aussi de passionnés détracteurs, qui affectaient de réduire ses découvertes à la très contestable détermination du tempérament intellectuel et moral des individus d'après l'examen de la configuration et en particulier des protubérances de la boîte cranienne. C'était pour la légèreté parisienne un thème à faciles plaisanteries. L'auteur anonyme de la *Cranomanie* l'avait copieusement exploité, mais les partisans de Gall, venus en nombre, lui firent payer cher son irrévérence : après avoir sifflé toutes les allusions, ils exigèrent qu'on baissât le rideau avant les couplets de la fin (1).

II

Quand eut lieu cette bruyante première représentation, Picard n'était plus directeur du Théâtre de l'Impératrice L'âge et le succès venus, il s'était mis à caresser des ambitions académiques, inconciliables, d'après les idées remises en honneur, avec le métier de comédien. A partir du printemps de 1807, il cessa de paraître sur les planches, et se substitua l'acteur Perroud dans les rôles qu'il s'était réservés jusque-là. Sa position n'en demeurait pas moins socialement un peu fausse, à la tête d'une troupe dont il avait si longtemps et si récemment encore fait partie. Après l'avoir gratifié d'une pension de 6 000 francs, Napoléon le transféra par décret

(1) *Mémorial dramatique*, 1809, p. 88-89.

du 1er novembre 1807 à la direction de l'Opéra; quelques jours plus tard, la seconde classe de l'Institut l'aplait au fauteuil de Dureau de la Malle, le traducteur de Tacite.

Par amitié pour ses anciens camarades, Picard eût voulu céder la propriété financière du Théâtre de l'Impératrice à l'ensemble des artistes, groupés en société (1). Mais ceux-ci n'arrivèrent point à se mettre d'accord, et l'autorité fit d'ailleurs savoir qu'elle entendait intervenir dans la désignation du nouveau directeur. Picard présenta alors la candidature de son ami Alexandre Duval, auteur dramatique comme lui et comme lui ancien comédien. A la différence de Picard, Duval n'était guère bien en cour : son *Édouard en Écosse* avait suscité des manifestations jugées séditieuses, et il lui avait alors paru prudent de s'expatrier; loin de lui ramener la bienveillance du maître, son *Guillaume le Conquerant* avait également déplu, pour des motifs différents. Mais Picard eut l'art d'intéresser Rémusat au sort de son ami; comme à la première ouverture l'empereur fronçait le sourcil en objectant : « Quoi! Duval! mais il a eu bien des aventures! » le nouveau surintendant repartit prestement : « Ah! Sire, des malheurs (2). » Sans soulever plus de difficultés, le souverain donna son approbation (27 décembre 1807).

Le même jour, Duval, en se réservant la direction avec des appointements annuels de 8000 francs, rétrocéda la gestion financière de l'entreprise à deux « capitalistes » ou faiseurs d'affaires, les sieurs Gobert et Delpont. Il devait en résulter pour lui des litiges et des difficultés interminables (3).

(1) Porel et Monval, *l'Odéon*, p. 228.
(2) Alexandre Duval, *Œuvres*, t. VI, p. 314-315.
(3) Bellier-Dumaine, *Alexandre Duval*, p. 148-153.

Le déménagement du théâtre suivit de près le changement de directeur. Depuis l'incendie de 1799, on n'avait cessé d'agiter des projets pour la remise en état de la salle de l'Odéon. Au moment où Picard avait paru faire à Louvois une installation définitive, les journalistes parlaient de transporter sur la rive gauche l'Opéra, qui n'était rue de la Loi (1) qu'à titre soi-disant provisoire (2). A la fin de 1802, la municipalité du XIe arrondissement transmettait au Sénat, en sa qualité de voisin, la pétition d'un grand nombre d'habitants du quartier, qui sollicitaient, dans l'intérêt avoué des propriétaires et du commerce local, l'établissement à l'Odéon restauré d' « un théâtre de premier ordre », sans spécifier davantage. Avec cette logique naïve dont les plaidoyers de clocher s'inspirent sous tous les régimes, les pétitionnaires dénonçaient comme scandaleux et contraire à la plus élémentaire équité le fait que « tous les grands établissements et tous les grands spectacles de la capitale se trouvent réunis dans un seul quartier, qui fait à peine la cinquième partie de Paris (3) ».

Le principe de la reconstruction fut admis sans trop de peine : on ne pouvait indéfiniment laisser des pans de murs calcinés assombrir le voisinage du Luxembourg. Restait la question des voies et moyens financiers. Un membre de la commission des contributions directes, Guinot, proposait, puisque les habitants du faubourg Saint-Germain désiraient tant cette réédification, d'en couvrir les frais par un douzième additionnel à la contribution foncière des sections intéressées. Son mé-

(1) Sur l'emplacement actuel du square Louvois.
(2) Aulard, *Paris sous le Consulat*, t. II, p. 191.
(3) *Ibidem*, t. III, p. 507-508; cf. *Journal des Débats*, 2 nivôse an XI.

moire ne semble pas l'œuvre d'un ironiste; en tout cas, Bonaparte le prit au sérieux et le renvoya à l'examen de son collègue Lebrun, dont l'opinion fut nettement défavorable : ce supplément d'impôt provoquerait sûrement des murmures; Lebrun, ami des solutions réalistes, conseillait plutôt de percer une ou plusieurs rues sur l'emplacement du théâtre incendié (1).

Les choses demeurèrent momentanément en l'état. Trois ans plus tard, Napoléon devenu empereur s'avisa d'un autre ingénieux moyen de rebâtir le théâtre sans obérer les finances publiques. Par un sénatus-consulte du 13 août 1806, la propriété de l'Odéon était transmise au Sénat (2) : il était sous-entendu que ce grand corps prendrait à sa charge les dépenses de reconstruction. L'empereur n'abdiquait d'ailleurs que le fardeau financier : il entendait bien réglementer souverainement la réédification, même à distance : « Faites travailler au théâtre de l'Odéon », écrivait-il de Posen à l'archichancelier Cambacérès (3); et quatre mois plus tard, du quartier général d'Osterode : « J'approuve fort votre idée relativement à l'Odéon, de le faire construire en deux ans; le travail n'en sera que plus solide (4). »

Conduite par Chalgrin, en sa qualité d'architecte du Sénat, la restauration marcha en effet assez lentement : mais elle obtint des louanges unanimes. L'artiste surmonta d'un attique le fronton de la façade et prolongea le bâtiment en y ajoutant un rang d'arcades. A la fin de l'Empire, Fontaine proclamait l'Odéon « l'un des plus

(1) Le mémoire de Guinot est du 8 germinal an XI (29 mars 1803), et la lettre de transmission à Lebrun du 11 germinal (1er avril) : AF. IV, 1051.

(2) AF. IV, plaq. 1489.

(3) 15 décembre 1806 : *Correspondance*, 11470.

(4) 30 mars 1807 : *Ibidem*, 12224.

remarquables édifices de Paris (1) » ; il en admirait la situation isolée, les dégagements faciles (2). La seule lacune à ses yeux était l'inachèvement de la place semi-circulaire sur laquelle donnait la façade : pour hâter la construction des maisons de cette place d'après le plan imposé par l'administration, Fontaine proposait, comme on l'avait fait rue de Rivoli, d'accorder l'exemption des impôts directs pendant un certain nombre d'années.

Quant à l'affectation du monument relevé de ses cendres, elle fut décidée avant même la transmission de la propriété au Sénat, par le décret en Conseil d'État du 8 juin 1806, qui réglait le régime, le genre et le répertoire des théâtres de la capitale : « Le Théâtre de l'Impératrice », statuait l'article 3, « sera placé à l'Odéon aussitôt que les réparations seront achevées. » Picard, mécontent de l'installation de Louvois, demanda même, pendant la durée des travaux, à camper provisoirement à la salle Favart, pour lors vacante : mais pour une raison demeurée inconnue, il s'abstint en fait de profiter de l'autorisation accordée avec bonne grâce par l'empereur (3).

C'est le 12 juin 1808 que le Théâtre de l'Impératrice donna à Louvois sa dernière représentation, et le 15 que fut inaugurée la nouvelle salle de l'Odéon. La soirée s'ouvrit par un prologue de circonstance, le *Vieil amateur*, rimé par le directeur Alexandre Duval.

(1) Rapport à Napoléon sur les monuments de Paris, 24 décembre 1813 : Archives de M. Alfred Foulon.

(2) Les aménagements intérieurs disposés par Chalgrin ont été détruits par un second incendie, survenu en 1817.

(3) « Renvoyé à M. de Luçay pour arranger cette affaire à la satisfaction de Picard. » (24 juin 1806 : *Correspondance*, 10406.)

III

La curiosité avait attiré à l'inauguration une nombreuse et brillante chambrée. L'affluence se soutint pendant quelques semaines, grâce à une précaution passablement arbitraire de Napoléon, qui, non content de mettre les frais de restauration à la charge du Sénat, avait fait individuellement inviter les sénateurs à louer des loges : ils s'exécutèrent, mais, le premier trimestre écoulé, presque tous négligèrent de renouveler leur abonnement (1). Le théâtre ne tarda point dès lors à prendre cet aspect de morne langueur et de solitude désolée qui devait le caractériser pendant la majeure partie du dix-neuvième siècle. Trois mois après l'inauguration, Mme de Rémusat, qui naguère opposait la prospérité du théâtre Louvois à l'atonie du Théâtre-Français, Mme de Rémusat écrivait déjà : « Je ne crois pas que l'Odéon me voie beaucoup; on peut trouver de l'ennui plus près de chez soi (2). » Malgré la protection ostensible du souverain, qui le 17 février 1809 « honora de sa présence » le Théâtre de l'Impératrice (3), cette opinion défavorable ne fit que se propager. Au bout de deux ans, un rapport de police montrait la situation de l'Odéon devenue très précaire : « Il est tombé dans un discrédit et abandon total, qu'il faut attribuer au quartier où la salle est située, et à ce qu'on ne joue que trois

(1) Porel et Monval, *l'Odéon*, p. 233, note.
(2) A son mari, 25 septembre 1808 : *Lettres*, t. II, p. 258.
(3) *Journal de l'Empire*, 19 février 1809 (à l'arrivée de Napoléon, on interrompit l'*Epreuve nouvelle* pour commencer immédiatement les *Querelles des deux frères*).

fois par semaine. — On refuse les billets donnés. — La salle n'est pas remplie aux représentations gratis (1). »

En sollicitant comme en décidant la réouverture d'une salle de spectacle à l'extrémité du faubourg Saint-Germain, sur l'emplacement de l'ancien Théâtre-Français, on n'avait pas tenu compte de ce que depuis la Révolution le centre de la ville mondaine s'était éloigné, les habitudes s'étaient modifiées. Le faubourg Saint-Germain, moins peuplé, moins riche, plus austère que sous les derniers Bourbons, ne fournissait plus de clientèle importante à une entreprise théâtrale. Le Paris dépensier, brillant, ami des plaisirs, cantonné entre le Palais-Royal, la Chaussée-d'Antin et le faubourg Saint-Honoré, sollicité par des divertissements tout proches, hésitait à entreprendre un vrai voyage, par des rues tortueuses, pour aller chercher un plaisir de qualité médiocre. La légende se fonda dès lors, qui représentait l'Odéon comme une sorte de théâtre de barrière ou de banlieue, situé en dehors du monde fréquenté, sinon du monde connu.

Le Théâtre de l'Impératrice souffrit aussi du partage de la salle avec ce qu'on appelait encore alors l'Opéra-Buffa, c'est-à-dire une troupe lyrique italienne (2). Cette alternance existait déjà au théâtre Louvois, sous la direction unique de Picard : on la transporta tout naturellement à l'Odéon, en conférant de même à Duval l'unité de direction. Comme l'annonçait Geoffroy en son grotesque pathos, « à compter du 23 juillet, le lundi, mercredi et samedi, les comédiens français céderont la place aux Orphées d'Ausonie, et la comédie gallicane se taira devant la mélodie ultramontaine (3) ». La « mélodie

(1) Bulletin de police du 19 septembre 1810 : AF. IV, 1510.

(2) Il sera question dans le prochain volume de ces représentations d'opéras italiens.

(3) *Journal de l'Empire,* 21 juillet 1810 (feuilleton).

ultramontaine », c'étaient notamment les *Nozze di Figaro* de Mozart et le *Matrimonio segreto* de Cimarosa, qui attiraient les amateurs en assez grand nombre. Mais ceux-là même qui étaient venus applaudir à l'Odéon les chanteurs italiens répugnaient à entreprendre à nouveau le trajet pour applaudir un spectacle beaucoup moins unique en son genre : tandis que la salle était convenablement garnie aux jours d'Opéra-Buffa, les quatre autres soirs il arrivait fréquemment que la recette ne dépassait pas 150 francs (1). En 1811, Alexandre Duval réclamait la cessation d'une juxtaposition nuisible aux deux parties : à l'entendre, la présence des Italiens à l'Odéon dépréciait les représentations de comédie, et eux-mêmes pâtissaient de n'être point installés dans un quartier plus élégant (2).

Enfin, comme auteur et comme directeur, Duval ne possédait évidemment ni la dextérité, ni la vogue, ni le bonheur de son prédécesseur. Soit discrétion, soit défiance de lui-même, il fit jouer peu de pièces de sa propre composition (3) : à Louvois, les œuvres du directeur avaient constitué le plus solide élément de prospérité. Picard, devenu académicien et directeur de l'Opéra, n'écrivait plus que pour le Théâtre-Français, et désertait le genre familier, auquel il ne s'était jamais voué qu'à contre-cœur. A son défaut, personne ou presque personne ne se consacrait alors à la comédie bourgeoise ou familière, intermédiaire entre la grande comédie et les bouffonneries du Vaudeville ou des Variétés. Duval

(1) Porel et Monval, *l'Odéon*, p. 258.

(2) Mémoire à Napoléon, 1811 (sans date de mois ni de jour) : AF. IV, 1050.

(3) C'est sous le voile de l'anonyme qu'il donna en 1810 le *Retour du croisé*, amusante parodie de ce genre du mélodrame que lui-même avait cultivé.

d'ailleurs, par ses tendances personnelles, par le souci de maintenir à l'Odéon un caractère « littéraire » et « distingué », Duval était porté à accueillir ou même à rechercher les œuvres à prétentions classiques. Or on a vu plus haut combien la veine de la comédie néo-classique était déjà épuisée, et qu'au Théâtre-Français les chutes se succédaient, interrompues par l'unique et contestable succès des *Deux gendres;* comme l'écrivait rudement Geoffroy, « le Théâtre-Français est plus que suffisant pour jouer toutes les bonnes comédies qui se font aujourd'hui; il n'y a pas besoin de succursale (1) ». L'opinion s'accrédita donc, fondée sur de trop fréquents exemples, qu'il se donnait à l'Odéon des pièces uniformément médiocres, acceptées ou plutôt subies avec résignation par un public racolé et pourtant clairsemé : « Il ne faut pas demander si la pièce a été applaudie : toutes les pièces nouvelles sont applaudies à l'Odéon. Il faut encore moins demander si la pièce est bonne; car si elle était bonne, on ne la jouerait pas à l'Odéon (2)... L'Odéon est le tonneau des Danaïdes; rien n'y reste, c'est toujours à recommencer : c'est son malheur, et non pas sa faute (3). »

Alexandre Duval, qui était le premier à se rendre compte et à souffrir de cet état de choses, s'ingéniait à chercher des palliatifs. Comme Picard avait naguère fait quelques heureuses reprises, son successeur demandait que désormais le Théâtre de l'Impératrice eût la faculté de jouer toutes les comédies des auteurs décédés, y compris celles qui figuraient au répertoire de la rue de la Loi. Il aurait voulu aussi, pour rehausser le

(1) *Journal de l'Empire,* 3-4 avril 1809 (feuilleton).
(2) *Ibidem,* 6 octobre 1809.
(3) *Ibidem,* 21 juillet 1810.

niveau de sa troupe, qu'aucun acteur ne pût être admis au Théâtre-Français sans avoir joué à l'Odéon durant un minimum de deux années. Cette double requête, présentée directement à l'empereur, paraît être demeurée sans réponse (1).

Duval tentait aussi parfois de sortir des sentiers battus, de s'émanciper hors des limites soi-disant classiques fixées par un goût public de plus en plus étriqué : mais ses timides audaces ne furent rien moins que couronnées de succès. Le titre un peu risqué d'une comédie de Planard, *l'Épouseur de vieilles femmes* (16 octobre 1808), suffit à déchaîner les sifflets du parterre et les anathèmes de la critique effarouchée (2); l'auteur, un employé du Conseil d'État, se cantonna désormais dans le genre plus anodin et plus fructueux des livrets d'opéra-comique (3).

Le drame pré-romantique ne réussit pas mieux à Alexandre Duval que la comédie réaliste. Dans les premiers jours de mars 1809, il annonça une « comédie shakespearienne », intitulée *Christophe Colomb :* l'auteur en était Népomucène Lemercier, ce poète inégal et cet esprit peu limpide, qui pourtant fut un précurseur à certains égards. La qualification donnée à l'œuvre nouvelle souleva d'avance d'aigres protestations. Les purs classiques trouvaient scandaleux qu'un poète dramatique se réclamât d'un barbare comme Shakespeare :

(1) Mémoire d'Alexandre Duval à Napoléon, 1811 : AF. IV, 1050.

(2) « Un auteur qui possède assez peu le sentiment des convenances pour oser intituler une comédie *l'Épouseur de vieilles femmes* est assurément un homme dont les idées ont peu d'élévation, le goût peu de délicatesse. » (*Mémorial dramatique*, 1809, p. 107.)

(3) C'est lui qui devait notamment écrire les paroles du *Pré aux Clercs*.

selon la comparaison de Geoffroy, comparaison éminemment représentative de l'esthétique qui régnait alors, ce titre était aussi ridicule qu'il eût été plaisant de la part d'un architecte d'annoncer un édifice « gothique » (1). D'autres détracteurs, plus perfides, protestaient au nom du patriotisme outragé et du protectionnisme littéraire : un écrivain français pouvait-il se mettre ostensiblement à l'école d'Albion ? Lemercier éperdu tenta de conjurer l'orage en faisant publier, la veille de la première représentation, une note humblement explicative : « L'auteur de la pièce nouvelle qu'on donnera demain à l'Odéon croit devoir prévenir le public qu'il ne l'a pas intitulée *comédie shakespearienne* pour affecter d'introduire un genre étranger sur la scène, mais seulement pour annoncer aux spectateurs que son ouvrage sort de la règle des trois unités (2). » En effet, l'action s'espaçait sur plusieurs semaines, et l'un des trois actes avait pour théâtre la caravelle du navigateur. Ce furent précisément ces innovations, encore plus que la médiocrité des vers et la faiblesse de l'action dramatique, qui le 7 mars indignèrent les rigoristes. Soit par sincérité de conviction juvénile, soit simplement par gaminerie et par goût du tapage, les champions les plus fanatiques de la tradition classique furent les étudiants en droit. On expulsa trois d'entre eux, et la représentation s'acheva à peu près tranquillement. Mais le lendemain, un placard était clandestinement affiché dans le quartier des écoles, conviant la jeunesse à venger cette insulte : « De lâches partisans de Lemercier... ont maltraité trois élèves en droit, défenseurs du bon goût et des règles de l'art dramatique, violés dans la nouvelle pièce

(1) *Journal de l'Empire*, 11 mars 1809 (feuilleton).

(2) Lenient, *la Comédie en France au dix-neuvième siècle*, t. I, p. 49.

avec une audace révoltante et sans exemple. » L'appel fut naturellement entendu, et le second soir le tumulte prit les proportions d'une petite émeute : représentation interrompue, commissaires de police injuriés et malmenés, intervention de la force armée, quarante arrestations, tel fut le bilan de la soirée. Dubois crut couper court aux désordres en interdisant tous les spectacles aux étudiants pour un mois (1), mais les manifestations n'en continuèrent pas moins, et il fallut bientôt renoncer à jouer le drame de Népomucène Lemercier (2).

Comme tous les théâtres, comme le Théâtre-Français lui-même de loin en loin, l'Odéon donnait des *pièces de circonstance*, destinées à célébrer les mémorables événements politiques, victoires, traités de paix, mariages ou naissances dans la famille impériale (3). Citons seulement *l'Enfant de Mars*, improvisation de Rougemont jouée le 26 mars 1811, et dont cette date suffit à déterminer le sujet. Tandis qu'une actrice de la troupe, Mlle Régnier, faisait Minerve, son fils François-Joseph, âgé d'un peu moins de *quatre* ans, s'acquitta gravement du rôle muet du petit roi de Rome (4). Ce fut le début sur les planches du grand comédien qui, personnellement ou par ses élèves, devait dominer la scène française pendant les deux derniers tiers du dix-neuvième siècle.

L'Odéon cultivait aussi dès cette époque, concurremment avec le Théâtre-Français, ce genre non seulement

(1) Bulletin de police des 9 et 13 mars 1809 : AF. IV, 1505.

(2) Porel et Monval, *l'Odéon*, p. 241.

(3) Dans le prochain volume, il sera parlé plus en détail de ces pièces de circonstance, qui le plus souvent allaient de pair, pour la platitude et la servilité, avec les odes ou poèmes procédant de la même inspiration.

(4) Porel et Monval, *l'Odéon*, p. 253 et note.

ultra-classique, mais un tantinet scolaire, auquel son nom a fini par demeurer attaché, et qui consiste à mettre en scène les grands écrivains des siècles passés. De la comédie *odéonienne*, il ne subsiste aujourd'hui que les *à-propos* composés pour l'anniversaire de la naissance ou de la mort des dramaturges illustres : l'intrigue ici et le texte même ne servent qu'à enchâsser les vers les plus fameux du héros de la fête et à les faire dévotieusement applaudir au passage par un auditoire qui apporte à ces représentations rituelles les dispositions les plus édifiantes. Sous Napoléon, point n'était besoin du prétexte d'un anniversaire pour justifier ces exercices de rhétorique. Un faiseur de vaudevilles, Sewrin, donna ainsi en février 1809 les *Satires de Boileau*, où le poète débitait successivement ses tirades sur les embarras de Paris, le repas ridicule, les méchants écrivains de son temps (1). Le succès fut médiocre, supérieur pourtant à celui d'un *La Fontaine chez Fouquet* qui vers le même temps fut outrageusement sifflé au Théâtre-Français.

Citons enfin, de ce fanatisme classique, deux manifestations particulièrement malencontreuses. Les théoriciens rigoristes, ceux qui avaient la superstition de la comédie en vers, sans s'embarrasser de l'objection tirée de l'œuvre de Molière, soutenaient, on le sait, que cela avait été de la part du grand comique une fâcheuse négligence, que d'écrire en prose quelques-unes de ses comédies importantes. De là à vouloir corriger ce défaut, il n'y avait qu'un pas, et certains rimeurs l'avaient franchi, sans crainte du ridicule ni du sacrilège. Duval commit à deux reprises l'aberration de mettre en scène ces grotesques travestissements de Mo-

(1) *Journal de l'Empire*, 23 février 1809 (feuilleton de Geoffroy).

lière. Le 24 août 1813, il donna ainsi une version « poétique » de *l'Avare*, œuvre de « feu M. Mailhot ». Au dire des lettrés qui peuplaient les bureaux de la préfecture de police, « cette innovation n'a pas été généralement goûtée, et l'on a paru regretter souvent la prose naïve (!) et simple de l'auteur original (1) ». L'obstiné directeur n'en récidiva pas moins : le 12 février 1814, en pleine campagne de France, ce fut le tour du *Bourgeois gentilhomme*, versifié par un certain Monbrun : le succès fut pareillement très médiocre (2).

(1) Rapport du préfet de police, 25 août 1813 : AF. IV, 1531.
(2) Rapport du même, 13 février 1814 : AF. IV, 1534.

TABLE DES MATIÈRES

AVERTISSEMENT I

CHAPITRE PREMIER

INSTALLATION MATÉRIELLE ET RÉGIME ADMINISTRATIF

I. La *réunion*, 1. — II. La salle, 3. — III. Direction : le commissaire, les préfets du palais, le surintendant des spectacles, 7. — IV. Sociétaires et chefs d'emploi; le décret de Moscou, 16. — V. Heure du spectacle; éclairage; costumes, 22. — VI. Relâches, 25. — VII. Recettes: subventions gouvernementales, 30.

CHAPITRE II

LA TROUPE

I. Mœurs théâtrales; débuts; congés, 38. — II. Les tragédiens; Talma, 45. — III. Les tragédiennes, 70. — IV. Les comédiens, 103. — V. Les comédiennes, 112.

CHAPITRE III

LE RÉPERTOIRE

I. La tragédie, 129. — La censure et les tragédies classiques, 141. III. Le drame shakespearien, 146. — IV. La comédie, 149.

CHAPITRE IV

LES PIÈCES NOUVELLES

I. Le comité de lecture; exigences des autorités; sévérité du public, 158. — II. La tragédie néo-classique, 176. — III. Principales œuvres tragiques; les *Templiers*; *Hector*, 186. —

— IV. Le drame, 219. — V. La comédie moderne, 221. — VI. Principales œuvres comiques ; les *Deux Gendres*, 238.

CHAPITRE V

LE PUBLIC ET LA CRITIQUE

I. Le public, 252. — II. La critique ; le feuilleton de Geoffroy, 260.

CHAPITRE VI

LES COMÉDIENS ORDINAIRES DE L'EMPEREUR

I. Le Théâtre-Français au nombre des institutions officielles, 276. — II Napoléon au Théâtre-Français, 278. — III. Spectacles de la cour, 284. — IV. Déplacements officiels des acteurs du Théâtre-Français : Mayence, Erfurt, Dresde, 292.

CHAPITRE VII

THÉATRE DE L'IMPÉRATRICE (LOUVOIS, ODÉON)

I. Picard et le théâtre Louvois, 307. — II. Changement de direction et de salle, 318. — III. L'Odéon, 323.

PARIS

TYPOGRAPHIE PLON-NOURRIT ET Cie

Rue Garancière, 8

La Bibliothèque
Université d'Ottawa
Échéance

The Library
University of Ottawa
Date due

MAR 13 '82

MAR 08 '82

20 JUIN '85

09 JUIN '85

a39003 002349339b

CE PN 2636
.P4C55 1911
COO LANZAC DE LA LE THEATRE-F
ACC# 1211137